

UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
MAGÍSTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS



El héroe sufre la manifestación de su naturaleza:
Elementos para una poética de *El trueno entre las hojas*
(tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas)

(Becario Conicyt)

Alumno: Christian Troncoso C.

Profesora Guía: Dra. Cecilia Rubio R.

Concepción, marzo de 2013

Índice

Introducción	1
1. Recepción crítica de <i>El trueno entre las hojas</i>	4
1.1. La repercusión de <i>El trueno entre las hojas</i> entre su crítica contemporánea	4
1.2. La búsqueda de una poética en <i>El trueno entre las hojas</i>	10
1.3. <i>Cuadernos Hispanoamericanos</i>	13
2. Planteamiento del problema: visión robastiana del mundo y de la escritura	19
3. Propuesta	32
4. Mundos opuestos: heterogeneidad y violencia	36
4.1. La heterogeneidad en la literatura robastiana: el caso de “La Rogativa”	36
4.1.1. Dos mundos en conflicto	37
4.1.2. Soluciones a la sequía	40
4.2. Mundos opuestos y violencia en <i>El trueno entre las hojas</i>	43
5. Análisis de la figura heroica	53
5.1. Tres tipos de héroe en “Regreso”	57
5.2. El héroe sufre la manifestación de su naturaleza	64
5.2.1. El caso de “El trueno entre las hojas”	64
5.2.2. El caso de “Audiencia privada”	71
6. Heterogeneidad, integración y reconocimiento en “Carpincheros”	76
7. Conclusiones	86
8. Referencias bibliográficas	89

Introducción

El escritor paraguayo Augusto Roa Bastos (1917-2005) es reconocido, generalmente, por sus novelas como *Hijo de Hombre* o *Yo, El Supremo* (publicadas en 1960 y 1974, respectivamente); estas involucran parte importante de la carrera literaria del autor, y en torno a ellas ha girado gran parte de la reflexión académica. Sin embargo, Roa Bastos fue también un gran cuentista.

Su libro de cuentos *El trueno entre las hojas*, objeto de estudio de esta tesis, fue publicado en 1953 y contiene diecisiete relatos en los que recorre los paisajes del Paraguay rural de principios del siglo XX y entrega una visión del panorama social popular, algunas posturas políticas y la defensa de las clases bajas paraguayas. Por lo general, se considera este libro como concebido para difundir proclamas libertarias. Sin embargo, también existen estudiosos que han leído esta obra desde la perspectiva de la cosmovisión guaraní, quienes destacan que la reescritura de los textos míticos paraguayos los actualiza, toda vez que los vivifica y hace trascender. Los recuerdos de la infancia de Roa Bastos son los que motivan tan vivas narraciones, infancia que transcurrió entre las hojas de los paisajes más selváticos de Paraguay y las hojas de los libros; desde aquel tiempo truenan sus cuentos.

En el primer capítulo de esta tesis ordenaré lo que, creo, son las investigaciones más destacadas en torno al libro. Básicamente, se escribió sobre esta obra del autor paraguayo en tres momentos: en las fechas inmediatamente posteriores a la publicación del libro, en las fechas cercanas a que Roa Bastos fuera reconocido con el Premio Cervantes y en las fechas posteriores a su muerte. A través de estos momentos surgieron ciertas tendencias en las líneas de investigación acerca de *El trueno entre las hojas*, en consecuencia, será útil revisar los estudios más destacados de cada una de ellas.

A continuación, en el segundo capítulo, presentaré las bases del pensamiento que Roa Bastos tiene acerca del mundo, de Latinoamérica y de la escritura. Es trascendental entender que Roa Bastos tenía ideas muy claras sobre estos temas, respecto de los cuales el aspecto político no parece ser el más relevante.

En el capítulo siguiente plantearé mi propuesta: el libro *El trueno entre las hojas* está escrito sobre la base de relaciones simbólicas de personajes que transitan entre dos mundos opuestos. Rodeado de símbolos y emblemas que identifican sus características, el héroe sufre la manifestación de su naturaleza y esto desencadena un castigo y/o luchas constantes a lo largo del desarrollo del texto.

En los capítulos que siguen, comprobaremos esta tesis en cinco de los cuentos del libro, que he escogido porque me parecen paradigmáticos. Estos son: “La Rogativa”, “Regreso”, “El trueno entre las hojas”, “Audiencia Privada” y “Carpincheros”. De todas formas, la propuesta puede ser aplicada a la totalidad de los relatos del libro.

Para analizar los cuentos, será necesario ahondar en los conceptos de heterogeneidad, propuesto por Antonio Cornejo Polar, y violencia, estudiado por René Girard. También será imprescindible revisar la estructura del héroe, para ello usaré la perspectiva de Juan Villegas y la de Hugo Francisco Bauzá. Cabe señalar que la teoría se propondrá solamente como un punto de partida a la aproximación de los relatos, cuya lectura dialoga con estos conceptos abriéndolos y complejizándolos.

Las motivaciones que llevan a la presente investigación radican en la escasez de estudios sistemáticos sobre los cuentos de Roa Bastos y, mayormente, acerca de *El trueno entre las hojas*. Además, existe una tendencia general en la crítica a ver el aspecto político en la obra de Roa Bastos como si fuera lo más importante. Sin desconocer la importancia

de este elemento, creo que es el elemento mítico el de mayor importancia; en los capítulos en los que revise la crítica estará presente esta idea.



1. Recepción crítica de *El trueno entre las hojas*

Este capítulo es una revisión panorámica de los más destacados trabajos académicos acerca de la obra que es objeto de estudio del presente trabajo, por esta razón es que no se ahondará demasiado en ellos en este momento, sin embargo, muchos se retomarán en los capítulos sucesivos. He dividido la recepción crítica en tres apartados: el primero está dedicado a los análisis más cercanos a la publicación de *El trueno entre las hojas*; el segundo, dedicado a los trabajos que intentaron delinear la poética de Roa Bastos en el libro de cuentos, y el tercero se aboca al volumen que editó *Cuadernos Hispanoamericanos* sobre la obra del autor. Cada apartado está conformado por un texto matriz, que cronológicamente le dio origen a la tendencia y, luego, los estudios que se enmarcaron en esa línea. Lo anterior, sin perjuicio de que en muchos casos, las coyunturas críticas marcaron una perspectiva de estudio que se ha sostenido a través del tiempo.

Cabe mencionar aquí, que no todos los estudios acerca de esta obra de Roa Bastos aparecen en esta sección, debido a que, más adelante, los otros serán utilizados para iluminar algunos aspectos del libro en los capítulos de análisis.

1.1. La repercusión de *El trueno entre las hojas* entre su crítica contemporánea

Las novelas de Augusto Roa Bastos han captado gran interés de los críticos, sin embargo, la atención –en términos investigativos– hacia sus cuentos no es tan frecuente. Quizás, la primera mención que se tenga, dentro de los estudios literarios, es la de un artículo publicado el año 1955 en *Revista Iberoamericana*, llamado “Augusto Roa Bastos y *El trueno entre las hojas*”. Su autor –el, en ese entonces, director de la revista, Hugo

Rodríguez Alcalá– comenta el libro de cuentos a dos años de su primera edición. Con un punto de vista muy personal, Rodríguez Alcalá señala aquellos aspectos en los que, según él, están los defectos del texto: “A *El trueno entre las hojas* le falta sabor a tierra” (1955, p. 30); “Roa ha querido hacer de Simón Bonaví un personaje ominoso, abominable, y lo ha logrado, pero a un precio demasiado subido: al precio del buen gusto, que supone la renuncia del arte verdadero” (1955, p. 34), dice, entre otros comentarios valorativos en que establece estas metáforas de tipo culinario.

Para Rodríguez Alcalá, la obra de Roa Bastos se instala dentro de la literatura de protesta, privilegiando más un compromiso político que una noción de lo bello:

No hay paisajes en *El trueno entre las hojas*. El libro no es una visión estética de la tierra, sino una airada protesta que se expresa en el sufrimiento resentido, impotente y sin remedio, de seres de ficción flagelados por un destino trágico (1955, p. 29).

Por esto es que no duda en valorar este libro solamente por su calidad de testimonio histórico, dentro de una literatura comprometida más que con la literatura misma, con la política: “Sin duda Roa no ha podido caer en la cuenta de ésta y de otras inverosimilitudes en que incurre, porque la suya es, en gran parte, una *littérature engagée*” (1955, p. 37). Roa Bastos (1957) responde duramente a estas críticas en “Problemas de nuestra novelística”, donde sugiere que en cualquier escritor hispanoamericano debería existir un compromiso “En la línea de una ‘literatura comprometida’ con el destino de nuestro pueblo” (1957, s/p).

Rodríguez Alcalá da origen así a una tendencia a ver este libro de cuentos como cercano a lo político¹. Por su parte, la noción de literatura comprometida en la época de la

¹ Rodríguez Alcalá usa el concepto de “naturalismo”, con el que alude a lo que se conoce como novela regionalista americana, y lo compara con los elementos estéticos de *La Vorágine* de José Eustasio Rivera y *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. El crítico paraguayo se enfoca en los

publicación tanto de *El trueno entre las hojas* como del artículo de Rodríguez Alcalá está muy ligada a las corrientes marxistas de las cuales el escritor siempre se distanció. Sin embargo, el concepto de literatura comprometida fue, en ocasiones, entendido sin ninguna connotación política:

la gran ventaja de la literatura latinoamericana de este siglo es que sus creadores han liberado al concepto 'compromiso', de residuos ideológicos, y que lo han devuelto a la única forma posible: 'el compromiso humano', compromiso que coloca al Hombre, y no a una ideología o línea partidista, o religión, como centro del pensamiento (Lorenz, 1971, p. 98).

Augusto Roa Bastos también entiende el “compromiso literario” desmarcado de toda ideología, es decir, como algo menos politizado y más social. Así lo asegura fervientemente en la respuesta a Rodríguez Alcalá a la que ya he aludido. En ella, Roa Bastos afirma que las críticas del académico son contradictorias: “En su momento, escribí a Rodríguez Alcalá puntualizando mis discrepancias en algunos aspectos de su reseña (...) Mi disenso se formulaba con respecto a algunos conceptos o motivaciones ideológicas y psicológicas del planteo en su conjunto” (1957, s/p). El escritor piensa que las críticas de Rodríguez Alcalá son motivadas por un punto de vista ideológico y no necesariamente por el texto. Es muy importante para el autor paraguayo destacar que no tiene compromiso con ningún partido político, sino más bien con la sociedad de su época:

En la línea de una "literatura comprometida" con el destino de nuestro pueblo, las novelas paraguayas surgirán y se afirmarán como esos actos de coraje, de patriotismo y de sinceridad, de que hablaba Alberdi. Y el arte, un arte humano y vigoroso, se dará por añadidura. Conciencia, pasión y

aspectos telúricos de los cuentos de Roa Bastos y los compara con estas novelas para acentuar que estos son de “un naturalismo obscuro y de malísimo gusto” (p. 34), aunque hace la advertencia: “doy tal nombre a ese defecto por no hallar otro más adecuado” (p. 34).

esperanza en el Hombre, son nuestras armas contra la desesperación a [sic] la incertidumbre (1957, s/p).

El autor no percibe únicamente una sociedad polarizada, ni tampoco dividida entre burguesía y proletariado, sino que percibe y se enfoca en la maldad, el deseo de poder y las injusticias sociales a las que el ser humano adhiere. Al fin y al cabo, la violencia.

A fines del mismo año en que Rodríguez Alcalá publicara su polémico artículo, el reconocido escritor chileno Daniel Belmar publica en la revista *Atenea*, una breve reseña de *El trueno entre las hojas*. Según Belmar, en el libro el autor paraguayo:

Alterna descripciones y diálogos con sabia medida, dosificando las imágenes en la medida necesaria para regular la tensa dramática de los hechos. No conceptos. Hechos. Que a veces se alzan de lo meramente objetivo para fundirse en símbolos, acaso sin que él mismo se lo haya deliberadamente propuesto. La noble energía de la prosa hace olvidar la leve truculencia de alguna circunstancia, y conduce al lector por los apasionantes entresijos del relato que, si dolorosos y aparentemente irremediables, dejan no obstante al final el latido de la fe y de la esperanza (1955, p. 380).

Los elementos de estilo que a Rodríguez Alcalá le parecen errores terribles en las descripciones, que alejan los cuentos del arte verdadero, son, para Belmar, en realidad aciertos del lenguaje que mantienen la tensión narrativa. Allí donde el crítico paraguayo ve el horror y el espanto de un paisaje desolador y personajes oscuros, Belmar ve aciertos de técnica escritural.

En la misma línea que Rodríguez Alcalá, la estudiosa Sara J. Bukhart (1969) le adjudica a Roa Bastos el interés por mostrar o denunciar las realidades de las clases bajas del Paraguay:

En este trabajo, Roa presenta una interpretación artística de la tierra y del hombre en su dramática batalla contra la violencia, la injusticia y la explotación. Su propósito parece ser despertar el espíritu paraguayo que ha sido consumido por el poder cósmico del trueno y convertirlo en una fuerza positiva en esta batalla por la verdad y la justicia. Aunque Roa Bastos presenta una amarga visión de la humanidad paraguaya, su tono es de esperanza y reivindicación del oprimido (p. 68)².

La postura de Bukhart es menos radical que la de Rodríguez Alcalá porque intenta aproximarse más a algunos aspectos estéticos del libro, aunque conserva la idea de que ese interés en mostrar las desigualdades de su pueblo es una manera de arengarlo para luchar. Creo que esta línea de opinión reposa en el hecho de que Roa Bastos siempre actuó en contra de los grandes núcleos de poder paraguayos, y su trabajo periodístico tenía el propósito de denunciar a la luz pública estos abusos.

También en esta línea escribe acerca de la obra roabastiana Georg Bossong (1984), quien no duda en calificar *El trueno entre las hojas* como una obra de corte realista o naturalista: “La función esencial del guaraní en estos cuentos es darle al lenguaje de los

² Traducción mía. El texto original dice: “In this work Roa presents an artistic interpretation of the land and of man in his dramatic battle against violence, injustice, and exploitation. His purpose seems to be to awaken the Paraguayan spirit which has been consumed by the cosmic power of thunder and convert it into a positive force in this battle for truth and justice. Although Roa Bastos presents a bitter vision of Paraguayan humanity, his tone is one of hope for the revindication of the oppressed”.

personajes un tono más auténtico, acercándolo lo más posible al habla real de (*sic*) pueblo paraguayo. Tiene, pues, valor realista o naturalista” (p. 83).

Bukhart y Bossong no aparecen aislados en la recepción crítica de la obra general del autor paraguayo, sino que son parte de una larga lista de autores que valoran la actitud histórica y crítica de Roa Bastos en torno a lo que denominan “realidad” paraguaya: Lehnerdt, 1973; Goloboff, 1991; Lienhard, 1991; Kushingan, 2006; etc. En mi opinión, el error de estos críticos radica en comenzar los análisis a partir de una concepción de realidad, y no del propio texto. Es obvio que el proyecto escritural de Roa Bastos sí involucra una integración social de los desposeídos, pero él no ve una sociedad dividida entre ricos y pobres únicamente, sino, más bien, se desliga de toda etiqueta política en múltiples circunstancias, puesto que su proyecto trasciende las escisiones ideológicas³.

En síntesis, las polémicas críticas de Hugo Rodríguez Alcalá y los apasionados comentarios de Daniel Belmar constituyen los primeros esfuerzos por estudiar la *opera prima* del autor paraguayo. Ambos pertenecen al mismo tipo de crítica, pero desde lados contrapuestos.

³ Esto es lo que ocurre también con el artículo de Mabel Piccini, titulado “El trueno entre las hojas y el humanismo revolucionario”, que actualmente figura como prólogo en la edición de *El trueno entre las hojas* de la editorial Losada. El artículo está enfocado en los aspectos políticos del libro y, a mi juicio, no agrega más que lo que hasta ahora he comentado de esta línea de estudios. La importancia que le otorga la editorial Losada radica en que propone una perspectiva de lectura basada en la ideología que sustentaba la casa editora desde su fundación por parte de intelectuales españoles exiliados.

1.2. La búsqueda de una poética en *El trueno entre las hojas*

A partir de 1960, la atención académica se volcó hacia las novelas de Roa Bastos con la publicación de *Hijo de Hombre*. Hacia 1973, se publica el libro *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, editado por Henry Giacomán. Allí David Maldavsky publica un estudio que distingue algunos de los tipos de mundo en *Hijo de Hombre*. Plantea Maldavsky que en la novela existen solo dos mundos posibles: el de lo natural y el de lo artificial, entre los que transitan los personajes. A pesar de que no es un estudio sobre *El trueno entre las hojas*, el análisis propuesto por Maldavsky (1973) me parece un buen punto de partida para reconocer ciertas estructuras dentro del universo ficcional roabastiano.

Entre algunos de los críticos que indagaron sobre la cuentística de Roa Bastos, está Rubén Bareiro Saguier, quien en 1976 publica un artículo llamado “Trayectoria narrativa de Augusto Roa Bastos”. Bareiro entiende la postura de Roa Bastos en *El trueno entre las hojas* de la siguiente manera:

esto no quiere decir, ni mucho menos, que Roa haga literatura de tesis. Es demasiado buen escritor para adoptar fórmulas baratas o recetas prefabricadas. Se trata simplemente de una búsqueda lúcida contra la podredumbre del medio, que lejos de caer en un maniqueísmo limitativo, consigue un enfoque múltiple y totalizador de la realidad paraguaya.

¿Cómo opera Roa Bastos? Por medio de símbolos. En *El trueno entre las hojas* el símbolo está dado en el epígrafe: "El trueno cae y se queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos. Los hombres comen los animales y se ponen violentos. La tierra se come a los hombres y empieza a rugir como el trueno". Esta bellísima leyenda guaraní, recuperada por Roa, da la tónica del libro... (1976, p. 39).

La mayoría de los estudios que hasta este momento se realizaban respecto de la obra de Roa Bastos indagaban en torno a aspectos extrínsecos e investigaban la relación que los textos de Roa Bastos tenían con la realidad económica, social y cultural del Paraguay de la época. Aunque sin proponérselo directamente, el valor de los estudios de Bareiro Saguier está en la búsqueda de elementos intrínsecos que indagaban en la poética robastiana en *El trueno entre las hojas*, a través del tema y el enfoque múltiple con el que aborda la realidad paraguaya.

En esa misma línea, en 1987, la escritora argentina radicada en Italia, Rosalba Campra, escribe un artículo para la *Nueva revista de filología hispánica*, titulado “Lectura de un sistema textual: los cuentos de Augusto Roa Bastos”, donde da curso a un extenso y exhaustivo análisis de los volúmenes de cuentos que el autor había publicado hasta ese momento. Su atención hacia *El trueno entre las hojas* radica en examinar algunas estructuras recurrentes a través de los cuentos, tales como personajes, acciones, lugares o anécdotas que van configurando un sistema textual.

El estudio de Campra lleva a varias conclusiones útiles. Entre algunos patrones distingue una homogeneidad espacial, en tanto todas las historias se desarrollan en un ambiente semi-rural; Roa Bastos “coloca este espacio, sin vacilaciones, en el mapa de Paraguay, por lo que aun los lugares no nombrados pueden situarse de modo coherente con el resto” (Campra, 1987, p. 791), además, a pesar de que no todos los ambientes son selváticos, siempre existe una relación con los elementos naturales. También existe, según Campra, una homogeneidad temporal, puesto que “la extensión cronológica –sea como tiempo del desarrollo de la acción, sea como tiempo del recuerdo –sitúa hechos y personajes en un calendario cuya precisión remite obsesivamente a épocas de desorden

histórico” (1987, p. 792). En general, todas las historias ocurren en relación a una guerra o conflicto civil, un levantamiento obrero, un desastre natural, etc., es decir, existe una situación caótica en el cuento.

Para Campra, otro aspecto particular de *El trueno entre las hojas* es que los cuentos se entrelazan, muchas veces cerrando la historia de un cuento en otro:

“El trueno entre las hojas” cierra así un ciclo no sólo por lo temático, no sólo por la recurrencia de personajes y espacios, no sólo porque explica el primer cuento. Lo cierra porque da al conjunto entero la misma forma que tiene cada cuento tomado aisladamente y a la que sólo el primer cuento – tomado aisladamente – escapa: la forma de un regreso.

En efecto, el regreso es la forma que organiza el contenido de cada cuento y del conjunto, el eje que nos permite leerlos como una totalidad (1987, p. 796).

Esta característica de la escritura cuentística de Roa Bastos –denominada por él mismo «poética de las variaciones»⁴– no solo afecta a los cuentos dentro del libro, sino que a la trayectoria literaria del autor, porque tanto sus cuentos como sus novelas se reeditaron con modificaciones notables, de tal modo que han generado nuevas lecturas; además, Roa Bastos retoma argumentos, personajes o situaciones que remiten a textos literarios anteriores. En el fragmento citado, además se describe lo que para Campra es el eje organizador de los contenidos; para ella, todas son historias de regreso; pienso que dado

⁴ El concepto de «poética de las variaciones» no lo menciona Campra en su artículo, ella se acerca a la idea de “macrotexto”; yo creo que ambas nociones son equivalentes, al menos en su aplicación. La “poética de las variaciones” es descrita por Roa Bastos, en extenso, en la segunda edición de *Hijo de Hombre*, revisada y aumentada (publicada en 1982, la primera era de 1973), pero también refiere al concepto, aunque de modo tangencial, en un artículo llamado “El agujero en el texto” (2007), de donde yo lo he extraído.

El objetivo de marcar –de aquí en adelante– cláusulas con estas comillas es enfatizar ciertos conceptos que son inseparables.

que el proyecto escritural de Roa Bastos pretende la integración, el tema del regreso es imprescindible.

Campra reconoce en los cuentos de Roa Bastos cierta estructura del universo narrativo: “Todas las historias de *El trueno entre las hojas* cuentan en última instancia el enfrentamiento de dos fuerzas, por lo general desproporcionadas, en el que el único resultado posible es la derrota del personaje más débil” (1987, p. 792). Campra identifica parte del esquema interno en el que el héroe debe desenvolverse, pero para ella el protagonista termina por ser derrotado en vez de integrado, es decir que los cuentos relatarían historias de diferencia y exclusión. Es necesario señalar que mi propuesta tiene muy en cuenta lo planteado por Campra, aunque sobre esto ahondaré más adelante.

1.3. Cuadernos Hispanoamericanos

En 1991, es decir, dos años después de que Roa Bastos obtuviera el Premio Cervantes, la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* dedica dos números (en un solo volumen) a la obra del autor paraguayo. Entre los críticos que participan en la publicación están: Gerardo Mario Goloboff, Martin Lienhard, Bartomoleu Meliá, Blas Matamoro, Josefina Ludmer y Sybille M. Fischer. La mayoría de los artículos destaca la importancia de la oralidad en la obra literaria del autor. Así lo menciona el sacerdote Bartolomeu Meliá (1991), para quien Roa Bastos intenta «redimir el decir», pues a través de la conjunción entre lo oral y lo escrito, además del uso del guaraní y del castellano, invoca aquellos símbolos y mitos de la «mentalidad universal» – en palabras de él mismo – para sanar la lengua. Meliá lo explica así:

Roa Bastos se refiere a otra realidad diferente del uso de dos lenguas. Son modos de decir los que están en juego y en conflicto, representados por las dos lenguas en cuestión, pero no reducidos a su uso. La preocupación primera y última de la escritura de Roa Bastos es precisamente la de saber cómo, a través de la escritura, redimirá la oralidad, de manera que la escritura sea apenas la variedad baja, la servidora, y la lengua popular sea el espacio irreductible de la libertad (Meliá, 1991, p. 67).

Para Meliá, lo que Roa Bastos intenta no es una restitución de lo original, sino una reescritura, una resematización. Es notable la importancia que Meliá atribuye a la palabra como don divino, pues asume a Roa Bastos como un redentor de ella en el ejercicio escritural artístico. Roa Bastos (1991c) aprueba estas afirmaciones en el artículo “Del buen uso de los mitos”, que recoge sus opiniones respecto del rol del escritor frente a los mitos paraguayos y que dialoga con otro artículo de Meliá sobre un libro suyo⁵.

Por su parte, Carmen Luna Sellés propone que los temas principales de *El trueno entre las hojas* son: “La violencia y el inexorable destino del hombre. Ambos se encuentran entrelazados, articulados, en la mayoría de los casos, sobresaliendo no obstante uno sobre otro según los relatos” (1991, p. 131). Para ella, estos dos temas se encuentran mezclados en los cuentos, pero siempre uno predomina sobre otro. Así, en el último relato, homónimo del libro, es “donde la violencia física surge como tema central, cobrando una gran intensidad dramática” (p. 84). En efecto, el libro de Roa Bastos presenta un epígrafe que

⁵ Ese libro es *El génesis de los Apapokuva-Guaraníes*, libro de 1970, que constituye una reescritura de los relatos de origen guaraníes y, por lo tanto, no es fiel a la tradición. Se levantaron inmediatamente detractores acérrimos que criticaron la falta de rigurosidad de Roa Bastos con los mitos originales, juzgando la obra como un texto de calidad historiográfica, pero Bartolomeu Meliá, Rubén Bareiro Saguier y Miguel Ángel Fernández comentaron positivamente el libro en un artículo llamado también “Del buen uso de los mitos”, de allí que Roa Bastos usara el mismo título para su opinión del comentario crítico.

enuncia un ciclo de violencia, que comienza con el trueno y termina con los hombres. A mi modo de ver, hay que mencionar el hecho de que en la cosmogonía guaraní, el trueno es el símbolo del dios principal. Por tanto, la violencia irrumpe como una manifestación de lo sagrado, y no únicamente como una cristalización de la maldad humana para con los oprimidos, como cree Luna Sellés⁶. El gran aporte que constituye el análisis de Luna Sellés reside en que es el único estudio completamente abocado a *El trueno entre las hojas*.

Otro de los aportes para la aproximación a la narrativa breve de Augusto Roa Bastos lo entrega Josefina Ludmer, quien estudia la vida de los héroes:

el acordeón de Solano suena cada vez que se anuncia mal tiempo. Se trata del sonido, de la voz, del canto y de la tradición, es decir de la memoria. Los héroes orales y sus vidas sostienen la estructura de la memoria, o mejor, son su estructura signifiante. Se fundan en el sonido o la imagen, son como impersonales, retornan rítmicamente, contienen la posibilidad del cambio, se sostienen en las marcas en el cuerpo y aparecen como corte, frontera (...) Esas historias, variables y abiertas como los cantos folclóricos, no se pueden plagiar porque lo oral es el lugar donde no hay propiedad. Ellos hacen sonar algo que retorna, como los ciclos naturales o como el mal tiempo, o algo que dice que sus vidas han dejado de ser vidas individuales porque el héroe popular representa una experiencia común y una identidad colectiva (Ludmer, 1991, p. 114).

Lo que Ludmer aporta es esclarecedor. Los héroes en los cuentos de Augusto Roa Bastos están determinados por la oralidad, porque en la mayoría de los casos, el narrador olvida o sabe a medias la historia. Además, describe la vida de los héroes por varios aspectos que son trascendentes. Según ella, en la obra de Roa Bastos los héroes están

⁶ En este sentido, el texto de Roa Bastos parece ir en la misma dirección que postula René Girard (1986) respecto de la violencia y lo sagrado.

marcados (incluso físicamente), representan a una colectividad, y “parecen haber nacido sin padre” (Ludmer, 1991, p. 114).

En la dirección que escribe Ludmer, Luis Martul Tobio (1991) analiza las estructuras que componen la vida del héroe y las coteja con los modelos míticos:

El cuento, por otra parte, tiene inmerso un modelo de orden mítico, la partida del héroe de su comunidad originaria y el viaje a la búsqueda de un objeto deseado, la madurez, en este caso, y la superación de pruebas y el retorno al mundo primero para poder integrarse, trayendo muestras mágicas que van a suponer un bien y un cambio en su sociedad (Martul Tobio, 1991, p. 189).

El modelo mítico del héroe de *El trueno entre las hojas* que propone Martul Tobio responde al del cuento folclórico, solo que en el caso de Roa Bastos, el final no es feliz, o, al menos, no aparentemente. Por ello, solo podría decirse que algunos de los materiales de Roa Bastos provienen del cuento folclórico.

En la misma línea de Martul Tobio, Sybille M. Fischer (1991), en su artículo titulado “*El trueno entre las hojas: cultura popular y ficción o la arqueología de lo real*”, le adjudica a Roa Bastos la intención de tomar significantes de la cultura tradicional paraguaya (con su sustrato guaraní), pero, según ella, el autor paraguayo modifica sus significados, es decir, usa los nombres de los mitos, pero alude a otros aspectos:

Esta afirmación está sólo a un paso de la constatación de que los elementos míticos reelaborados por Roa Bastos tienen un carácter ejemplar o simbólico: si en tanto significantes están estrechamente relacionados con la cultura indígena o mestiza, en tanto significados experimentan una transformación y ampliación (Fischer, 1991, p. 169).

La utilización de elementos de la cosmogonía guaraní es evidente y el propio autor la reconoció en muchas circunstancias. No obstante, otorgarle solamente la cualidad de significativo reduciría su significado en vez de ampliarlo. Sin embargo, la comparación del cuento robastiano con el cuento folclórico brinda algunas directrices respecto del esquema narrativo del escritor paraguayo que usaré en el análisis de los textos.

En el libro *El trueno entre las hojas* los diecisiete cuentos están enlazados unos a otros por la narración de la historia de personajes que se repiten, en palabras de Fischer: “los cuentos están articulados entre sí según el esquema de rimas abrazadas (que, vertido a lo prosaico, consiste en citar episodios y personajes de relatos anteriores)” (1991, p. 162). Fischer realiza una propuesta de análisis simbólico del libro mencionado, específicamente, de ciertos elementos míticos en algunos cuentos. Para Fischer, *El trueno entre las hojas* resulta “un intento de descubrir bajo las capas de lo irreal lo real, la realidad histórica explicable de Paraguay, y debajo de las concepciones populares corrompidas y tergiversadas, los textos perdidos de una utopía popular” (1991, p. 174). Para Fischer la narrativa de Roa Bastos se ve impulsada por una utopía, que está incluida en una concepción de mundo particular⁷, esto corresponde a lo que Bartolomeu Meliá (1991) designaba como «redimir el decir», que, a su vez, es el nombre de una rogativa de sanidad guaraní para los enfermos en su estado de agonía.

Fischer encuentra en los relatos de *El trueno entre las hojas* varias figuras míticas guaraníes, entre las que distingue un «tigre azul» que bebe toda el agua de un río provocando una sequía, y que provendría del mito de la formación de los eclipses lunares –

⁷ No me detendré mayormente en el valor de la utopía en los textos de Roa Bastos, principalmente, porque escaparía a los objetivos de esta tesis, además, Carlos Pacheco ha estudiado a fondo este aspecto de la literatura de Roa Bastos en su libro *La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad en la narrativa latinoamericana contemporánea* (1992).

el tigre engulle la luna—; el *yasy yateré*, extraño ser humanoide que devora a los niños y que figura en “La tumba viva”, penúltimo cuento del libro; y, en este mismo cuento, el esqueleto de la hermana de un acaudalado y huraño latifundista, muerta por el *yasy yateré* cuando era niña.

Fischer afirma que la presencia de mitos y símbolos guaraníes no se da siempre preservando su sentido primigenio; aunque, en todo momento, otorgando en algún grado una connotación similar, vinculada a lo mítico, dentro de la historia narrada.

A partir de la década de 1990, los estudios sobre la obra de Roa Bastos se hacen esporádicamente y casi ninguno aborda los cuentos de *El trueno entre las hojas*. Cerca de la fecha de muerte del autor, en 2005, su obra nuevamente fue de interés de los críticos y, respecto del libro en estudio, se hicieron algunos trabajos que citaré más adelante.

Como se verá a continuación, mi propuesta se apoya en algunos aspectos señalados por la crítica, especialmente por quienes han buscado una poética robastiana y por quienes han valorado el componente mítico en la obra del escritor paraguayo, a saber: de Campra, retomo la noción de macrotexto, que alude a la «poética de las variaciones», es decir, a la idea de que Roa Bastos propone nuevas lecturas de sus textos a través de la publicación de antologías o de las diversas ediciones que sus libros puedan tener; de Maldavsky, recupero la idea de que el espacio actancial de los cuentos se encuentra dividido y que los personajes pertenecen originalmente a tal o cual mundo, y, tal como Ludmer, asumo que existe un sustrato mítico en los héroes de Roa Bastos.

2. Planteamiento del problema: visión roabastiana del mundo y de la escritura

Para comenzar a plantear el problema me referiré a la coyuntura de postguerras, que marcó el contexto de la mayor parte de la obra de Augusto Roa Bastos y que tuvo como principal característica la permanente disyuntiva entre dos sistemas políticos opuestos. La Guerra Fría presentaba a los EEUU como un modelo capitalista en su máximo esplendor, y a su contraparte, la URSS, como promotora de un poderoso socialismo cada vez más anquilosado. Augusto Roa Bastos –un periodista especializado en relaciones internacionales– era plenamente consciente de este contexto, pero percibía además otra polarización, constituida por las dos potencias señaladas y por los países tercermundistas que poco pueden decidir contra estos centros de poder (los llamados «países no alineados»). Entonces, para Roa Bastos, otro dualismo importante, ligado al que enfrentaba a las dos potencias, es el que se refiere a los países poderosos y a los dominados.

Roa Bastos abordó estos temas de manera profunda en varios artículos y conferencias a lo largo de su vida, por ejemplo, en “Los dilemas de la integración iberoamericana” (1991a) expone de manera exhaustiva cuál es su visión de mundo y sus anhelos de avance iberoamericano en lo político, lo cultural y lo económico. Para Roa Bastos muchas de las sociedades latinoamericanas viven sometidas al pasado y a los serpenteos del devenir histórico, que frena las mentalidades hasta detener todo posible avance, debido a que la atención se centra, únicamente, en polémicas políticas:

He aquí el primer dilema de la integración, desde el punto de vista de la «mirada histórica»: anclar en la pesada y negativa inercia de los hechos del pasado. Lo que significa someter el destino de nuestros pueblos al determinismo de esa «obnubilación en marcha», y estar, por lo tanto, su imprescindible concurso al equilibrio del mundo contemporáneo desde la

base del equilibrio de nuestras regiones. O dinamizar, dialectizar el destino creativo de estas regiones enajenadas por la política de bloques y el enfrentamiento hegemónico bipolar de las superpotencias (...)

La comprensión del pasado desde el presente y su proyección al futuro es así la única lectura inteligible de la historia para la construcción de un proyecto político y cultural de plurales dimensiones (Roa Bastos, 1991a, p. 30).

La proyección hacia el futuro es para el escritor paraguayo la única forma de que una sociedad se desenvuelva en lo cultural, es decir, la única forma de que viva. Esta idea da pie a un personal proyecto cultural, político y económico que contempla –como fin último– la integración entre los pueblos iberoamericanos, la que no podría estar exenta de polémica, pues el sueño de la integración regional americana no se ha resuelto debido a la visión que los centros de poder de nuestros países tienen respecto del pasado; una vez solucionado este problema, la integración con España y Portugal completa la realización total de una comunidad iberoamericana. Así como los guaraníes creen ciegamente en la existencia de «la tierra sin males», Roa Bastos tiene la visión de la unidad iberoamericana. Como para los guaraníes «la tierra sin males» está muy lejos de ser una ilusión, para el autor paraguayo este proyecto es una «utopía posible», según él, respaldada por grandes ejemplos de la coyuntura política contemporánea: la URSS, EEUU, la *Commonwealth* británica y una ingente Comunidad Económica Europea. En pro de la integración, Roa Bastos cree que ciertos hábitos deben dejarse; por ejemplo, la celebración del “Descubrimiento de América”, para él, fomenta el cisma entre los países iberoamericanos, porque celebra el dominio de unas naciones sobre otras. Por esto mismo, a su vez, felicita – y esta es la causa del artículo mencionado– la conmemoración del V Centenario de la Lengua Española.

En términos de la política internacional, para Roa Bastos la política de bloques es dueña de los binarismos (EEUU/URSS, capitalista/socialista), lo que constituye un problema, porque estos sistemas son excluyentes, tanto entre sí como respecto de la opción de otras ideologías. Por ello es que Roa Bastos añade la disyuntiva entre países poderosos y dominados a este panorama político. Así también, en el plano lingüístico, a la dicotomía clásica en la literatura paraguaya, guaraní/español, debe agregársele un eje oralidad/escritura, según el escritor (ver Meliá, 1991).

A partir de esta visión respecto de la política internacional y sus conflictos como procesos en donde intervienen múltiples factores y no solo dos posiciones que luchan (ya sea capitalismo/socialismo o burgueses/proletarios), deriva una definición de la realidad americana que es posible asociar con el concepto de heterogeneidad, desarrollado por Antonio Cornejo Polar (2003), que da “razón de los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales” (p. 16). Tanto Roa Bastos como el sociólogo peruano conciben la identidad de los pueblos latinoamericanos como un proceso:

Hablar del proceso implica reconocer la existencia de un conjunto de correlaciones y covariaciones en constante movilidad; la expansión del ritmo vital de colectividades unidas por una lengua y una cultura comunes y sometidas a los mismos o parecidos imperativos históricos. En este caso, el socorrido concepto de *identidad* deja de ser la abstracción idealista e ideologizada de los sociólogos e historiadores de la cultura para expresar correctamente no los invariantes de la tautología «una cosa es idéntica a sí misma», sino la coherencia de una realidad esencial en incesante transformación.

Identidad es así la *unidad-en-continuidad* de un complejo caracterológico que reconoce su ser en su quehacer, los rasgos de su personalidad física y

espiritual en sus proyectos, triunfos y fracasos; en su manera de *enfrentar los factores extraños a su naturaleza asimilando, haciendo suyos aquellos que le resulten constructivos y enriquecedores vengan de donde vinieren*⁸ (Roa Bastos, 1991b, p. 94)⁹.

Las ideas de “unidad-en-continuidad” y heterogeneidad parecen ser afines en estos párrafos, puesto que ambas apuntan hacia la identidad latinoamericana como un proceso y no como un producto. Para Roa Bastos, la identidad viene a ser la heterogeneidad de una comunidad o individuo que reconoce lo diverso a su naturaleza y lo integra. El valor de estas reflexiones radica en que cuestionan los aspectos que componen la identidad latinoamericana años antes de que este tema ocupara el foco de la discusión académica.

El concepto de reconocimiento es también aquí trascendental para la identidad, y sobre esta relación, Paul Ricoeur (2006) aporta reflexiones complementarias, que coinciden con la integración planteada por Roa Bastos. Cabe mencionar que Ricoeur (1990) escribe *Historia y verdad* tan solo dos años después de que el escritor publicara su primer volumen de cuentos (o sea, en 1955), por lo tanto, las propuestas de Ricoeur y Roa Bastos constituyen miradas de los mismos cambios globales, desde ángulos diferentes; por esta razón es que temas como la esperanza, la identidad, el «núcleo ético-mítico» de los pueblos¹⁰, se repiten entre ellos.

⁸ Las itálicas son mías.

⁹ En esta definición de la identidad es también necesario el concepto de naturaleza. En lo que he destacado en itálicas, se percibe que la idea de naturaleza para Roa Bastos es aquello que se es antes de participar en una dialéctica con factores extraños.

¹⁰ El «núcleo ético-mítico» es un concepto desarrollado por Ricoeur en *Historia y verdad*, que involucra todos los campos culturales que constituyen la esperanza y proyección de un pueblo hacia el futuro. De alguna forma, es de lo que trata también Roa Bastos (1991c) en “Del buen uso de los mitos”. El concepto inventado por Ricoeur será luego tomado por Enrique Dussel (1977), padre de la Filosofía de la Liberación.

En efecto, Ricoeur (2006) plantea en *Caminos del reconocimiento* que el reconocimiento debería poseer la misma importancia que el conocimiento, objeto de estudio de la epistemología. Según el filósofo francés, el reconocimiento implica todo un proceso que puede “ordenarse según la trayectoria que va desde el uso en la voz activa hasta el uso en la pasiva” (p. 33), es decir, desde el “reconocer” al “soy reconocido” (p. 33). Este proceso recorre tres caminos: el primero sería reconocer, en otras palabras, “el binomio identificar/distinguir. Reconocer algo como lo mismo, como idéntico a sí mismo y no como otro distinto de sí mismo, implica distinguirlo de cualquier otro” (p. 35); el segundo camino es el de reconocerse: “Sin duda, se tratará todavía de identidad en cuanto a reconocimiento de sí” (p. 36), y “la tercera temática, presentada con el nombre del reconocimiento mutuo, podemos decir desde ahora mismo que, con ella, la cuestión de la identidad alcanzará una especie de punto culminante: la que exige ser reconocida es, sin duda, nuestra identidad más auténtica” (p. 36), es decir, reconocer a otro y pedir ese reconocimiento es una manera de integrarse al mundo.

Roa Bastos, al describir el proceso inacabado de integración latinoamericana sigue una forma que podría considerarse análoga a la de Ricoeur; para el escritor paraguayo, el proceso histórico hispanoamericano está predeterminado por algunas fases: “*Descubrimiento, Conquista, Colonia, Emancipación, Reconciliación*. De tal suerte, la culminación del acontecimiento inaugural va a constituir en sus correlaciones necesarias y graduales la superior dimensión de una etapa de síntesis: la *Integración*” (Roa Bastos, 1991a, p. 29). Desde mi punto de vista, es notorio que lo que entiende Roa Bastos por Descubrimiento, Conquista y Colonia cabe dentro de lo que Ricoeur llama «identificar/distinguir»; en tanto que Emancipación y Reconciliación, lo hacen en el «reconocerse» ricoeuriano; por último, el punto de la Integración es la tarea pendiente del

pueblo hispanoamericano por hacerse reconocer, el reconocimiento mutuo, en términos de Ricoeur. Roa Bastos lo señala de este modo:

Y en cuanto a la evolución histórica de las relaciones entre España e Iberoamérica, el poeta mexicano [Octavio Paz] señala: «Es la historia de un conocimiento, un desconocimiento y un reconocimiento».

La plural amalgama de razas, de culturas, de motivaciones e intereses, hace que este reconocimiento mutuo, más amplio y profundo entre nuestros países, constituya hoy la nebulosa de un mundo en gestación que busca plasmarse en medio de enormes dificultades (1991a, pp. 37-38).

En este contexto, todas las ramas de la cultura tienen un rol preponderante, porque para Roa Bastos “la cultura es el campo de actividad en el que se definen y reconocen las características comunes de nuestro ser colectivo, de una visión del mundo que nos es peculiar, de nuestros principales anhelos y aspiraciones” (1991e, p.71), es decir, la cultura es la responsable del reconocimiento de sí mismo. A su vez, tiempo e historia siempre reciben una connotación negativa en el pensamiento roabastiano, como si fueran una fuerza oscura que se mueve según sus propios designios y que desestabiliza a los hombres con su serpenteo: “los caprichosos movimientos de tiempos cuyas inflexiones son impredecibles” (1991a, p. 31), “El tiempo se mostró avaro con indios y jesuitas; la historia, esa alucinación en marcha, fue con ellos excesivamente pródiga en vicisitudes e infortunios” (1991d, p. 49).

Una vez revisada la visión de mundo del escritor, podemos revisar su visión de la escritura. En “El texto Cautivo” (Roa Bastos, 1991b) al autor le preocupa que, en el terreno

de la lectura, los textos puedan ser entendidos desde una «obnubilación en marcha», es decir, desde una letanía que apaga el pensamiento y conciencia de quien lee y, por lo tanto, solo lee desde el punto de vista de una filosofía de mercado. Esta «cosmovisión del lucro», como la llama, que ve la literatura como un conjunto de libros exitosos en ventas, lleva a enaltecer algunas obras y, por esta razón, a la degradación de la literatura, porque el aparato publicitario del poder cultural le otorga una noción de «vida útil» al libro, lo que constituye su muerte. Esta sería la paradoja de la libertad del libro: cuando el autor lo deja ir, el libro será presa del mercado. Sin embargo, según Roa Bastos, lo único que puede salvar al libro de la degradación en una sociedad de mercado es la lectura como «experiencia simbólica»:

El carácter de la experiencia simbólica, particularmente en textos de ficción, revela un fenómeno de interacción primero entre el autor y la producción textual. Luego entre el lector y el texto.

Hemos visto, sin embargo, cómo la emancipación de la obra parte de una paradoja esencial: el texto se libera segregándose del autor, «volviendo a sí mismo, a su presencia anónima» (Blanchot), a fin de que el lector desconocido – [*sic*] igualmente una presencia anónima, lo habite, lo reinvente, haciendo que se reescriba, que *sea* un texto único e irrepetible en su experiencia simbólica de lector-autor (Roa Bastos, 1991b, p. 91).

La «experiencia simbólica» es aquí la particular, privada y constante revelación de los enigmas de la realidad que le entrega el texto al lector. La «experiencia simbólica» hace a un texto único y es la forma contraria a la «cosmovisión del lucro». Estas dos son las posibles formas de recepción de un texto literario para Augusto Roa Bastos: la experiencia simbólica, que restablece la tríada escritor-texto-lector; y la del poder cultural, que establece la relación escritor-editor-texto y no exige calidad artística, sino solo prestigio y publicidad.

El autor focaliza el ensayo “El texto cautivo” en la experiencia de escritura-lectura como proceso que completa la obra literaria: “hay un texto que sólo empieza a serlo cuando alguien lo lee” (Roa Bastos, 1991b, p. 89), de la misma forma que para el escritor

La obra, *su obra*, una vez impresa, se ha apartado de él.

Hubo un tiempo, es cierto, en que tanto escritor y lector primero de los borradores que le dieron origen, escribía y leía a la vez el texto informe y futuro con la angustia siempre renovada de no poder avanzar, acosado por las incertidumbres, por la esperanza opaca de esa crisálida que sentía latir dentro y fuera de sí entre la exaltación y los desfallecimientos: la crisálida del «gusano de seda».

Ese *tiempo de la obra* se ha esfumado para él con la publicación del manuscrito. Lo que confirma aquello de que «el secreto cuanto más circula más secreto». Hablo de la *obra viva*, ésa que ha consumido a fondo, en un tiempo irreversible, una experiencia de vida y de mundo a través de sus genuinas formas de expresión que son la sustancia y la esencia del texto encerrado en el libro (Roa Bastos, 1991b, p. 90).

Por lo tanto, a través del tiempo, la obra literaria pasa por un proceso que incluye un estado anterior a la escritura, durante el que reside en la intimidad del artista. Luego de su publicación, se ha perdido para siempre esa esencia, esa naturaleza primera que no vuelve. Es ese estado primigenio de la obra que Roa Bastos denomina «gusano de seda», es decir, cuando obra y artista son una sola cosa; sin embargo, el texto no quedará así, puesto que la lectura lo transformará completándolo según el lector (a través de la «experiencia simbólica» o la filosofía de mercado), y, con ello, alejándolo del escritor.

Me detendré aquí en el concepto de «gusano de seda», porque no es un concepto propio de Roa Bastos y lo usa en varias ocasiones en su ensayo “El texto cautivo”, a propósito del proceso de escritura artística y de lectura, para discutir con un escrito de Marx acerca del estado productivo del artista. Refiriéndose a este aspecto es que cita la opinión

que Marx expresó respecto de Milton: “Milton produjo *El paraíso perdido* como el gusano de seda produce la seda: por un impulso de la naturaleza. En cambio, el autor que fabrica libros, manuales de economía política por ejemplo, bajo la dirección de un editor, es un obrero productivo” (Marx y Engels, 1976, p. 85). En este fragmento, Marx parece pensar que el artista –sin interés capitalista alguno– produce arte en función de una naturaleza interna que, en términos positivos, responde a la naturaleza biológica. Pero, también, de esta alabanza hacia Milton se desprende una visión trascendente del trabajo artístico y una categorización elevada del artista que, al parecer, se opone al materialismo (ver Fernández Buey, 1984, pp. 44-45).

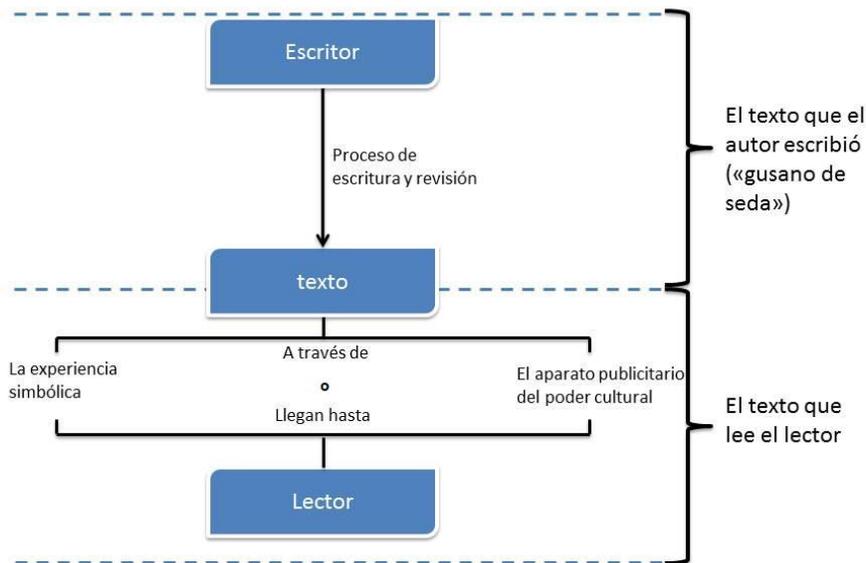
Roa Bastos polemiza con el texto marxiano al sostener que Marx clasifica aquí la producción del escritor en dos tipos: por un lado, están aquellos «alienados productivamente», que al fin y al cabo, son obreros productivos, en cuyo caso, según Roa Bastos, el texto y el autor están “cautivos” en el sistema económico de producción, y, por otro lado, están aquellos escritores «libres e improductivos», sin interés o preocupación por las consecuencias que el texto tendrá una vez publicado (como Milton). Roa Bastos discute esta idea de Marx, pues para él no existe un escritor que no piense en el mercado, y usa la expresión marxiana del «gusano de seda», pero entendiéndola de un modo distinto, a saber: en “El texto cautivo”, Roa Bastos distingue tres tipos de escritores (y no dos como Marx), el primero es el escritor de grandes masas, que funciona solo como producto del mercado editorial¹¹ y no constituye una verdadera manifestación artística, pues, en tanto producción masiva, al escritor no se le exige calidad, pulcritud o indagación en los enigmas de la

¹¹ No es que Roa Bastos vea la existencia del mercado como negativa. Esto sería paradójico, puesto que sus escritos llegan al lector a través del mercado. Pero, para él, “No son el acceso al mercado ni los medios que promueven y producen este acceso los hechos más objetables. Son los objetivos y modalidades de las grandes empresas que señorean el negocio cultural los que las hacen recusables” (1991b, p. 97).

realidad, sino que su éxito depende de la publicidad y el prestigio que los sellos editoriales puedan darle; es por eso que para el autor paraguayo, las editoriales transnacionales nunca han podido “lanzar” a un escritor, sino que más bien prefieren asegurarse de que el libro va a ser vendido. El segundo tipo de escritor es aquel que escribe en función de una minoría, es decir, un grupo selecto de iniciados, como por ejemplo, Jorge Luis Borges¹². El tercer tipo de escritor –y en el que centra su atención– es aquel que «sufre su obra como una manifestación de su naturaleza».

Refiriéndose a este último tipo, Roa Bastos afirma que “El autor del que hablo es aquél que ya no puede volver a leer lo que ha escrito sino como el texto que no ha escrito aún, que está en trance de escribir y que tal vez no escribirá nunca” (Roa Bastos, 1991b, p. 92), y agrega que “Estamos lejos del libro absoluto o infinito de Borges. Pero también del gusano de seda de Marx” (p. 92), es decir, ni el libro le pertenece solo al lector (como a él le parece que cree Borges) ni le pertenece solo al autor (como sería el caso del gusano de seda marxiano), la actividad artística está inserta en una dialéctica escritor/lector. En otras palabras, el libro que el lector lee no es el mismo que el autor escribió, pues ese libro ya no existe. De un modo más didáctico, ilustraré este proceso en el siguiente esquema:

¹² Esto no quiere decir que Roa Bastos menosprecie, de algún modo, a Jorge Luis Borges. De hecho, el autor paraguayo expresa cierta admiración por el argentino e, incluso, en libros posteriores escribe acerca de algunos temas desarrollados por él.



El texto y el autor son uno hasta que el libro es publicado. Esta es la paradoja de la libertad del texto que explica Roa Bastos: el texto sale de la crisálida convertido en mariposa, pero entonces, esta libertad lo llevará solo a hacerse cautivo. De cualquier forma, prevalezca la experiencia simbólica o la del aparato publicitario del poder cultural, el texto que el autor escribió no volverá. Sin embargo, existe la posibilidad de que el producto “libro” tenga una cierta libertad a través del ejercicio de la lectura como experiencia simbólica.

Roa Bastos propone que “gusano de seda o artista, el autor sufre su obra como una «manifestación de su naturaleza»” (Roa Bastos, 1991b, p. 92)¹³. Se hace necesario, aquí,

¹³ La aseveración de Roa Bastos es enrevesada y puede resultar muy ambigua si se piensa que instala una oposición, es decir, que Roa Bastos está oponiendo aquí el escritor «gusano de seda» al escritor artista. Sin embargo, hay que tener en consideración que en esta frase, Roa Bastos no usa la expresión “gusano de seda” con comillas (como en la cita que he presentado en la página 26), por lo tanto, no está refiriéndose al tipo de escritor que Marx entiende, es decir, no se trata de una cita del concepto marxiano de gusano de seda. Además, en vista del sujeto de la oración, entiendo que se trata de una comparación entre la larva de la seda y el artista (el verdadero, como se verá más

dedicar unas líneas al concepto que Roa Bastos tiene de naturaleza. Hasta ahora –en la crítica– no hay ninguna reflexión sobre el sentido que le otorga Roa Bastos. El término “naturaleza” normalmente es utilizado como sinónimo de identidad, pero para Roa Bastos, la naturaleza solo es una parte constitutiva de esta. Como se vio en el apartado anterior, para Roa Bastos la identidad latinoamericana¹⁴ está relacionada, entre otras cosas, con el uso de la lengua española, pero, por sobre todo, con el proceso presente y futuro de integración, esto es, de ser reconocidos. Y es en este punto que adquiere relevancia lo que Roa Bastos denomina “naturaleza” en “El texto cautivo”, porque corresponde a esa sustancia original que determinada sociedad, individuo o incluso texto fue en un tiempo y que no volverá. La identidad entendida como un proceso plural presupone una naturaleza, o sea, algo que el individuo es antes de ingresar a la sociedad, podríamos decir, antes de establecer comunicación con otro. Para Roa Bastos, la naturaleza será una especie de procedencia original que, sin embargo, no puede mantenerse en el tiempo, por cuanto la realidad implica una necesaria combinación con otros elementos que el individuo (o comunidad) integra. De este modo, “el autor sufre su obra como una manifestación de su naturaleza”.

La idea de naturaleza en los ensayos de Roa Bastos incita a una aplicación en su literatura. Se trata de una noción que implica una nostalgia de lo original, porque –por asuntos inevitables y que seguirán gestándose por siempre– la naturaleza no será más la identidad, pero tampoco la identidad será más la naturaleza, ya que se constituye, como proceso, a través de dos componentes: naturaleza e integración. Roa Bastos aplica este

adelante), en tanto los dos son autores de algo. De este modo, Roa Bastos asegura que un autor, ya sea un artista o un gusano de seda, sufre su obra como manifestación de su naturaleza.

¹⁴ A pesar de haber diferencias notorias entre los conceptos latinoamericano, hispanoamericano e iberoamericano, Roa Bastos parece utilizarlos con el mismo sentido.

pensamiento en su literatura como una poética, puesto que no solo se fijan estructuras de configuración del mundo, del héroe y su acción en el texto, sino que incluirlas obedece a la perspectiva que el escritor paraguayo tiene respecto de la identidad latinoamericana, como ya vimos, pero también de la producción escritural.

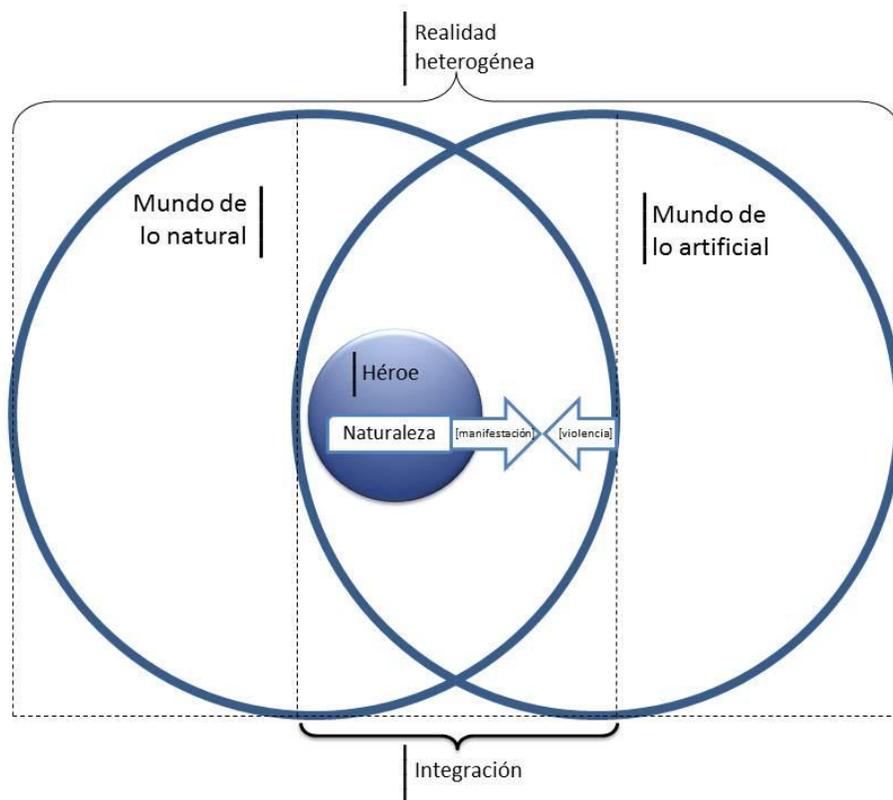


3. Propuesta

Concretamente, mi propuesta se remite a esta suerte de polémica que Roa Bastos instaaura con Marx. A mi parecer, lo que, según Roa Bastos, le ocurre al texto literario, le ocurre también al héroe de sus relatos. En efecto, en *El trueno entre las hojas* el mundo actancial aparece dividido y el héroe sufre la manifestación de su naturaleza –marcada a través de emblemas–, en tanto que se le opone una naturaleza contraria a la suya. Este conflicto desencadena violencia sobre él; sin embargo, es en virtud del sufrimiento de la violencia, que se integra al mundo.

En particular, dentro de una realidad heterogénea, como lo es la latinoamericana, el individuo logra una identidad, conformada por su naturaleza puesta en sociedad a través del tiempo, es decir, su identidad está constituida por su naturaleza y la forma en que esta se integra al mundo.

La integración, en su finalidad, es positiva. Sin embargo, no siempre se llega a ella por medios pacíficos, por lo que el héroe, tanto como es agente es paciente de la manifestación de su naturaleza, puesto que sufre violencia por parte del mundo externo a él. Esto se produce porque la identidad latinoamericana heterogénea está compuesta por culturas, muchas veces, “disonantes”, como diría Cornejo Polar (2003), es decir, Latinoamérica se nos presenta como una yuxtaposición de sonidos que se perciben de modo desapacible. En los cuentos de *El trueno entre las hojas*, la violencia aparece como fruto de esta yuxtaposición: primero, en tanto que el mundo de lo artificial le es contrario a la figura heroica, los personajes que proceden de él ejercen violencia sobre el héroe; segundo, en tanto que la naturaleza del propio héroe se manifiesta de manera violenta, también él mismo (se) ejerce violencia. Así lo ilustra el siguiente esquema:



Respecto de lo primero, esto es, la violencia que los personajes ejercen sobre el héroe, utilizaré algunos elementos de los estudios que René Girard (1986) propone respecto de los «chivos expiatorios», a pesar de que hay grandes diferencias. No quiero enunciar con esto que todos los «chivos expiatorios» sean también héroes, pero lo importante es que los héroes de *El trueno entre las hojas* actúan también como «chivos expiatorios». Ahora bien, ambos tipos de personajes (el héroe de Roa Bastos y el «chivo expiatorio» de Girard) sufren violencia de parte de personajes que se les oponen, sin embargo, es claro que Roa Bastos y Girard entienden la integración de modos bien diferentes: en el caso de lo que propone Girard, la integración de un «chivo expiatorio» a una comunidad es consecuencia de la violencia ejercida sobre él, es decir, la relación es consecutiva, violencia → integración. En el caso de la obra de Roa Bastos, el mundo artificial ejerce violencia sobre el protagonista al percibir la manifestación de una naturaleza contraria a la

suya y no necesariamente se produce este vínculo entre violencia e integración. Como el objeto de estudio de René Girard (1986) son las historias de persecución, usaré algunos de los estereotipos de la violencia de estas historias, puesto que, a mi juicio, sirven para identificar al héroe en *El trueno entre las hojas*.

Respecto de lo segundo, es decir, la violencia que el héroe ejerce al manifestarse, podría sumársele la postura de Walter Benjamin (2001), quien diferencia los tipos de violencia y sostiene que uno de ellos –a saber, la violencia mítica– es la manifestación de una divinidad que no obedece a ninguna razón; dicho de otro modo, la violencia mítica no es un medio para conseguir determinado propósito, sino que simplemente aparece. En este sentido, en el caso de *El trueno entre las hojas*, creo que la violencia mítica es la manifestación de algo interno al héroe, a mi juicio, su naturaleza relacionada con lo divino.

En síntesis, propongo que así como sucede con la obra literaria, según lo planteado por Roa Bastos en “El texto cautivo”, sucede también con el protagonista dentro de los cuentos de *El trueno entre las hojas*. En otras palabras, el héroe sufre la manifestación de su naturaleza y esto produce diferentes enfrentamientos con el mundo de lo artificial. Este es el proceso de integración del héroe al mundo diverso y heterogéneo.

Para mí, todo esto constituye elementos de una poética de *El trueno entre las hojas*. Por ello, el objetivo general de esta tesis es demostrar, mediante el análisis de las estructuras del mundo narrado, que el héroe de *El trueno entre las hojas* sufre la manifestación de su naturaleza. Luego, también será necesario determinar el concepto de naturaleza de los personajes en los cuentos, y distinguir cómo se produce su integración y cómo se produce, por ende, su identidad.

Aunque no es un objetivo de este trabajo, sería muy gratificante que la comprobación de la estructura propuesta en los cuentos permitiera en el futuro establecer

algunos lineamientos para una –hasta ahora tan poco investigada– poética del autor paraguayo, pues los elementos y estructuras prefijadas son el modo en que se realiza en el texto un proyecto escritural particular gestado por la manera en que Augusto Roa Bastos percibe el mundo, la vida y la literatura.

La aplicación de las palabras escritas por Roa Bastos en la década de 1970 (el ensayo “El texto cautivo”) en sus cuentos de 1953 no tiene por qué resultar controversial, si se sigue lo propuesto por Rosalba Campra (1987) para la producción narrativa de Roa Bastos: todo “texto alcanza significación sólo por la interacción con los otros textos” (1987, p. 815), es decir, los ensayos y los cuentos forman parte de un sistema textual extensible a toda la trayectoria narrativa del autor paraguayo. Con todo, la única forma de mostrar la funcionalidad de mi propuesta es el trabajo directo con los textos.



4. Mundos opuestos: heterogeneidad y violencia

El presente capítulo muestra el modo en que el universo narrativo en los textos aparece dividido. De modo ejemplar, en “La Rogativa” se aprecian dos mundos que, a propósito de una coyuntura ambiental, entran en conflicto; sin embargo, el conflicto se presenta en todos los cuentos. Desde la violencia resultante entre las fuerzas que se encuentran pueden leerse las causalidades que rigen los distintos mundos. Todo ello evidencia que en los cuentos se configura la heterogeneidad, tal como la entiende Antonio Cornejo Polar.

4.1. La heterogeneidad en la literatura robastiana: el caso de “La Rogativa”¹⁵

En el cuento “La Rogativa” la sequía es el problema que moviliza las líneas de acción. El argumento del texto consiste en una rogativa católica popular para que acabe la sequía en el poblado de Santa Clara, que se entiende como un castigo divino. Por su parte, Felipe Tavy –quien para los vecinos es un viejo loco– cree que la sequía se debe a la intervención arbitraria de seres sobrenaturales, que guardan relación implícita con la mitología guaraní.

En el presente capítulo se ofrece una lectura del cuento “La Rogativa” a partir de la categoría de heterogeneidad, desarrollada por Cornejo Polar, y que resultaría un mecanismo teórico-metodológico trascendental a la hora de estudiar la actividad cultural latinoamericana, puesto que la ventaja de este tipo de conceptualizaciones es que provienen del fructífero intento por teorizar desde nuestra situación americana con el objetivo de

¹⁵ Este capítulo nació a partir de un seminario dirigido por el profesor Mauricio Ostria. Además, una versión adaptada de él fue presentada en SOCHEL 2012.

enmarcar las manifestaciones culturales y artísticas que nos son propias en diversos ámbitos.

En el caso de “La Rogativa”, la heterogeneidad aparece a partir de la coyuntura cultural en la que se publica, puesto que *El trueno entre las hojas*, texto que pertenece a la cosmovisión paraguayo-guaraní, fue escrito en Buenos Aires, una ciudad extremadamente cosmopolita. A mi juicio, y es lo que intentaré demostrar, la heterogeneidad también se infiltra en el esquema narrativo del cuento, configurando las relaciones entre los personajes y distribuyéndolos entre dos visiones de mundos heteróclitas que se encuentran en el relato.

4.1.1. Dos mundos en conflicto

Se aprecian en “La Rogativa” dos mundos que confluyen en el poblado de Santa Clara: el mundo paraguayo guaraní, representado por Felipe Taví y, en alguna medida, también por la protagonista Poliú y los demás niños del pueblo; y el mundo paraguayo criollo, representado por quienes están en la capilla del pueblo haciendo la rogativa.

Desde la voz narrativa, el grupo de parroquianos es comparado siempre con un solo gran escarabajo o lembú hambriento. En el principio, se presenta a los devotos en la rogativa como un “coro compacto de voces afligidas trepándose sobre el vozarrón del cura. El clamor subía y se expandía en el aire quieto, semejante al zumbido de un lembú patas arriba contra el azote” (p. 177)¹⁶, con esta comparación se acentúa la condición desprotegida de un insecto que vive y se alimenta de las sobras, el escarabajo es vulnerable ante el azote de la sequía. Unas páginas más adelante, se menciona: “Sólo en dirección a la capilla continúa el zumbido del gran escarabajo humano debatiéndose patas arriba contra la

¹⁶ De aquí en adelante, se indicarán solo entre paréntesis las páginas de las citas de los cuentos.

sequía” (p. 185). La sequía ha provocado la falta de alimento para este lembú que, expuesto, pelea por su vida.

Para la gente que integra esta rogativa, el problema que ha ocasionado la sequía es que los parroquianos han sido malos: “Debemos aceptar el castigo y tratar de ser más buenos para merecer el perdón” (p. 178). Es decir, a lo que apuntan los paraguayos católicos de Santa Clara es a limpiar al pueblo de todo pecado que los hace malos ante Dios. Esto no se da solo a través de la rogativa, sino también mediante, por ejemplo, la persecución del alguacil al padre de Poliú (un apostador de suerte mágica, prófugo de la justicia), o mediante la sanción que se ha instaurado frente a la costumbre (que se sugiere mítica) de los niños de comer tierra. El lembú desea consumir una víctima marcada por el error ante los cánones paraguayos criollos.

Por su parte, aparece Felipe Taví, quien manifiesta una cosmovisión distinta a la del resto de los habitantes de Santa Clara. Hay que destacar que la palabra *tavy*, en guaraní quiere decir “idiota”, y que por todos en el pueblo este personaje es tratado como tal. La descripción física que se tiene de él es la de un hombre acabado: “semidesnudo, esquelético, con sólo su camisa rotosa que le llegaba hasta las rodillas, su cabellera y su barba blanca, sucia, color ceniza, volvía a seguir su camino apoyado en su bastón de tacuara, envuelto en la aureola cenicienta del polvo” (p. 180). Viejo y cubierto de andrajos, Felipe “habitaba en una pequeña gruta del arroyo” (p. 179), apartado del resto del pueblo. Se plantea como un sujeto extraño ante los habitantes de Santa Clara, pero Felipe tiene una estrecha relación con las creencias guaraníes. León Cadogan explica respecto de los actuales guaraníes, en *La literatura de los guaraníes* (1965), que “los nuevos patrones culturales han convertido al hombre, que se sentía señor de la selva, vestido con el brillo de

su piel y el colorido de las aves, en un mendigo de raídas ropas” (p. 22). Según el antropólogo paraguayo:

los médicos-hechiceros obtienen su poder de la abstinencia constante y de la dedicación a las prácticas religiosas (...) Permanecen alejados de las aldeas, entre la selva, buscando alimentos más puros. De ellos viven hasta que su cuerpo es tan liviano, (...) que pueden elevarse por los aires... (p. 31).

A mi entender, es clara la alusión a un médico-hechicero en la figura de Felipe-Tavy, su descripción corporal, su vestimenta, su comportamiento social e, incluso, la “aureola cenicienta del polvo” figuran en él una especie de santo guaraní. La diferencia de Felipe con los demás radica en su concepción de mundo: “Felipe Tavy tenía maneras extrañas de explicar las cosas” (p. 179). Como representante de lo guaraní-paraguayo, posee una perspectiva clara del problema en el relato:

- Sí, Celipe. ¿Por qué no hay agua y no’ tamo muriendo de sed?
- Porque en el cerro Kuruzú hay un tigre azul que se tragó toda el agua. Hata que el tigre orine no vamo’ a tener agua.
- ¿Y cuándo va a orinar el tigre?
- Cuando en el plan del arroyo florezca un *yasy-möröti* (pp. 179-180).

En esta explicación se nombran varios elementos típicos de la mitología guaraní. El tigre azul, *Jagua Jhovi*, está presente desde la historia de la creación del mundo; en otros mitos, el tigre devora la luna (ver Fischer, 1991, p. 166). En el cuento, el tigre está sobre el cerro Kuruzú, que significa cruz, lo que nos remite emblemáticamente a esta convivencia y/o disyunción (es posible que la ambigüedad sea intencional) entre el mundo guaraní y el cristiano. En este contexto, aparece la causalidad mítica como un modo válido, e incluso situado por sobre el occidental. Además, Tavy le confiesa a Poliú que:

- Yo no soy loco como lo'jotro... No e' allí que hay que apretar la verija al tigre... Dios no etá en la capilla... Allí solamente hay el mal aliento de' vieja bruja...
- ¿Y ande tonce etá Dios, Celipe?
Él volvía a ahuecar la voz y a guñar el ojo:
- Dio ko etá conmigo en el arroyo... Él me cuenta todo... (p. 180)

En “La Rogativa”, entonces, vemos enfrentados dos mundos distintos que perciben las causas de la sequía de un modo también diferente, pero que habitan el mismo pueblo, Santa Clara. En otras palabras, esta confluencia en un mismo espacio de mundos culturales distintos, cuya cosmovisión es divergente, conforma una realidad heterogénea.

Cabe mencionar que, para Martin Lienhard, “‘heterogéneo’ (...) subrayaría, tan sólo, que el proceso de sincretización no llegó aún a su término” (1996, p. 63), es decir, que el concepto de heterogeneidad establece siempre un proceso no terminado de intercambio cultural¹⁷. Así también, en este cuento de Roa Bastos se aprecian dos mundos en conflicto en el universo actancial, que no terminan por crear una síntesis, puesto que tampoco la solución de la sequía es clara y en ningún momento estos mundos llegan a entenderse.

4.1.2. Soluciones a la sequía

La solución a la sequía, para Felipe Taví, es que germine una flor de *yasy-möröti*, en el terreno seco del río. Sin embargo, en el texto se da a entender que no es esta flor silvestre la señal divina que anticipará el aguacero, sino que lo es Poliú: “En alguna parte del universo Poliú en ese momento era hermosa como una flor cuya absoluta perfección residía

¹⁷ Para Lienhard (1996) el sincretismo (que usa como sinónimo de mestizaje) es “sino la aplicación de los procedimientos de la lingüística etimológica a un “léxico” no lingüístico” (p. 63).

en que era todavía increada” (p. 184). O sea, Poliú no es una flor porque aún no ha germinado en el lecho del río; sin embargo, cuando Felipe le cuenta que hay claros indicios de que la flor aparecerá, Poliú entusiasmada se dirige al río y muere al caer en el cauce pedregoso; este momento es calificado, por el narrador, como “maravilloso nacimiento” (p. 185).

Para el resto del pueblo, la sequía terminará cuando se acabe con los culpables de haber transgredido el orden divino, es por esto que aumentan las restricciones con objeto de conocer quién es el mayor “pecador” en el pueblo. Ambos mundos exigen sacrificio. Al transcurrir las horas y no aparecer Poliú, los lugareños juzgan que ha sido Felipe Tavy quien la ha violado y matado. Entonces, “El gran lembú se ha puesto sobre las patas y necesita su hediondo alimento” (p. 186). La actitud humillada del lembú cambia y se dirige a terminar con Felipe; el sacrificio es necesario para la rogativa; más que el agua, es el culpable lo que necesita.

Tal como cuando Poliú estaba corriendo hacia su muerte y “Tal vez está oyendo el ruido distante de la lluvia” (p. 184), Felipe, en el momento en que se encuentra con la enardecida turba que lo matará “sigue riendo con su risa limpia de arroyo” (p. 187). En el martirio de Felipe, asistimos a una permanente lucha de dos aguas, que son de diversa procedencia. Parafraseando a José María Arguedas (y descontextualizándolo también), diríamos que en el final del cuento existe el agua de arriba y el agua de abajo. Por un lado, está la “risa de arroyo” de Felipe y las piedras que “caen en *diluvio* sobre el anciano” (p. 187)¹⁸. Por otro lado, está la furibunda horda de pobladores, en la que algunas mujeres “*mean* sobre el polvo” (p. 187) con la premura del ejercicio homicida; la madre de Poliú “le *escupe* en la cara” (p. 187) a Felipe; y, al final, “Tan ardua es la piadosa operación que

¹⁸ El destacado de palabras en itálicas es mío.

todos se secan el *sudor* de sus frentes. *Gruesas gotas. Gruesas gotas chorreantes*” (p. 187). Este sentido de justicia divina, e incluso de purificación, que moviliza a los habitantes de Santa Clara genera un “*sudor que mana* de adentro, del odio, de la fatiga homicida” (p. 187). Es decir, en el plano simbólico, existe también una diferencia entre mundos que se enfrentan en la escena final de la muerte de Felipe Tavy: el agua como elemento vital entregado por las divinidades americanas y el agua que nace como residuo humano. El río y el fluido. El texto finaliza con el relato de la manera en que la lluvia cae desde el cielo justo momentos después de ambas muertes.

“La Rogativa” concluye con una ambivalencia, pues las soluciones para la sequía, en el caso de ambos mundos se concretan. No se puede afirmar que uno de los dos mundos representados sea más válido, por más que uno de ellos se imponga mediante la coacción. En el cuento es tanto uno como otro sacrificio el que trae la lluvia de vuelta y esto es así porque tanto la rogativa católica popular como la creencia guaraní funcionan de modo, casi siempre, autónomo, hasta que la situación de sequía produce un intersticio de conflicto.

Caracteriza a las literaturas heterogéneas, en cambio, la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto (Cornejo Polar, 1982, pp. 72-73).

A pesar de que el sociólogo peruano asevera esta característica para la producción de las literaturas heterogéneas en su contexto, se puede observar el modo certero en que se aplica también para la estructura interna de “La Rogativa”, desde el momento en que para los paraguayos Felipe Tavy es un ser “loco”, es decir, un ser humano que no entiende de modo normal las relaciones de causalidad vigentes entre los occidentales, o más bien, entre

los occidentalizados. A Felipe no se le toma en cuenta: “Algo le explica el anciano loco a la madre, pero ésta no escucha” (p. 187). Por su parte, Felipe piensa en la capilla como un lugar donde solo hay aliento de “vieja bruja” (p. 180). Es notorio que ninguno de los dos mundos representados a través de los personajes logra entender al otro.

A través del análisis del cuento “La Rogativa” se puede distinguir el modo en que la heterogeneidad configura el universo narrativo: dos mundos, que tienen cosmovisiones diferentes, viven en el mismo pueblo; estos se enfrentan entre sí en el momento en que la localidad es afectada por la sequía. Las causas y soluciones para el problema son las que enfrentan a los personajes representantes de cada mundo.

A pesar de que se ha cuestionado la aplicación del concepto de heterogeneidad en literaturas latinoamericanas que están fuera del eje andino (cf. Schmidt, 2000, p.177), como se revisó, esta categoría tiene plena vigencia para otros sectores de nuestro continente y, en este caso, sobre todo para la narrativa de Roa Bastos en *El trueno entre las hojas*.

4.2. Mundos opuestos y violencia en *El trueno entre las hojas*

A partir del tema de los mundos opuestos del apartado anterior, el relato nos incita a ahondar en las causalidades que los rigen, y es que al comparar las razones por las que estos mundos exigen sacrificio en “La Rogativa” –es decir, las causas de la sequía– se aprecia que en el paraguayo-guaraní, las causas no se refieren a un error (pero sí a un desequilibrio); en cambio, en el caso del mundo paraguayo criollo, la sequía es causada por el pecado y la maldad humana, por lo que la divinidad exige un pago. Desde este punto de vista, puede entenderse que la sequía es una forma de violencia proveniente de los dioses y

que las causas de esta son distintas para ambos mundos. Con el propósito de demarcar la diferencia entre ellas –en este caso en “La Rogativa”, aunque también en algunos de los otros cuentos– pueden usarse categorías como “violencia mítica” y “violencia divina”, de Walter Benjamin, quien en “Para una crítica de la violencia” expone las dos variantes: “La violencia mítica en su forma original es pura manifestación de los dioses. No es medio para sus fines, apenas si puede considerarse manifestación de sus voluntades. Es ante todo manifestación de su existencia” (Benjamin, 2001, p. 39). La diferencia que esta tiene con la violencia divina la resume Jacques Derrida, quien al leer este ensayo de Benjamin explica que:

la diferencia radica en que la violencia divina es la exacerbación de los medios para conseguir un propósito, mientras que la violencia mítica es la manifestación de la cólera en sí misma, que no tiene medio ni fin: “manifestación violenta de la violencia que no sea medio con vistas a un fin. Tal sería la violencia mítica como manifestación de los dioses” (1997, p. 126).

En este sentido, puede percibirse en la lectura de “La Rogativa” que la procesión católica, asociada a la violencia divina, pretende siempre un culpable. De hecho, la imagen del lembú que ataca a Felipe Tavy no hace sino resaltar esta relación causal: sequía → pecado → culpable ← sacrificio ← solución. Dicho de otro modo, para los católicos del cuento, Dios envió la sequía porque quiere un pago por la transgresión de su orden; se trata, por lo tanto, de violencia divina.

En el mundo guaraní, en cambio, no existe transgresor ni deuda humana con la divinidad. Felipe Tavy no menciona explícitamente ninguna razón por la que el tigre azul se ha tragado toda el agua del río, eso simplemente ocurre; se trata, aquí, de violencia mítica. Esta lógica se aprecia en todos los cuentos del libro y, precisamente, la violencia es

el aspecto en el que más han ahondado los estudios acerca de *El trueno entre las hojas*. Por ejemplo, Carlos Pacheco (1992) señala que:

En *El trueno entre las hojas*, su primer volumen de cuentos, distante trece años del segundo y nítidamente diferenciable como un momento inicial en la trayectoria narrativa, las numerosas muertes representadas tiene un carácter factual, físico; funcionan más bien como una manifestación de una violencia cruda y descarnada (Pacheco, 1992, p. 131).

Para el crítico, este libro de Roa Bastos marca su narrativa a través del tema de la violencia. Son muchos los estudiosos de la obra de Roa Bastos que, como Pacheco, coinciden en que el tema principal de *El trueno entre las hojas* es la violencia y la relación que esta tiene con la denuncia social. Por su parte, Carmen Luna Sellés reconoce que “Son esencialmente dos los temas que dominan en esta colección: La violencia y el inexorable destino del hombre” (1991, p. 84). Según ella, la violencia y la muerte son dos ejes temáticos que se dan con mayor o menor medida en los cuentos, por ejemplo, para Sellés el cuento final “El trueno entre las hojas” es “donde la violencia física surge como tema central, cobrando una gran intensidad dramática” (p. 84). En mi opinión, la violencia y la muerte constituyen parte de un solo eje temático, puesto que ambas son necesariamente complementarias en los textos.

La violencia en *El trueno entre las hojas* se percibe ya desde su inicio, a través de su epígrafe:

El trueno cae y se queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos.

Los hombres comen los animales y se ponen violentos. La tierra se come a los hombres y empieza a rugir como el trueno (p. 25).

Cabe explicar aquí que este fragmento corresponde a la ya mencionada traducción que el autor hizo de una leyenda aborígen¹⁹. Muchos han reconocido que, a partir de este epígrafe, el libro se orienta temáticamente hacia la violencia mítica. Pero hay que agregar a esta lectura también la expresión de la violencia como manifestación divina, así puede desprenderse, entre otros, de lo que Sybille Fischer (1991) explica:

Pero la estructura mítica del lema [el epígrafe] se integra luego a otro tipo de relación: en la ficción, las creencias populares, las leyendas y los mitos funcionan como móviles de la acción. Son ellos los que ofrecen explicaciones del surgimiento de la violencia, pero también son ellos los que impiden a los personajes hacer frente al ejercicio de la violencia ajena o incluso llegan a producirla.

En el lema se constituye una unidad homogénea entre el pensamiento mítico y el fenómeno real de la violencia; en los cuentos esta unidad se desmorona: el tema de la violencia ya no se agota en la interpretación mítica; surge una oposición entre las creencias o supersticiones populares y los fenómenos reales, objetos de la interpretación mítica (p. 159).

La visión mítica de los cuentos contempla el fenómeno de la violencia justificada en la arbitrariedad de las deidades, de este modo, la violencia del trueno se hace manifiesta en las cosas. En este sentido es plausible afirmar que el epígrafe expresa la violencia mítica que proponía Benjamin. Tal como lo dice Fischer, la visión mítica de la violencia que presenta el epígrafe se desmorona en los cuentos, pero no porque no esté presente, sino porque en los textos la violencia tiene también otras causas. Con todo, el paratexto mencionado marca un punto de inicio no solo temático, sino también estructural: “El fragmento del relato aborígen que es citado en el libro y que sirve de epígrafe a la

¹⁹ Traducción que, por lo demás, para el propio escritor es “una versión muy libre e imaginativa de algunos de los cantos que componen la leyenda” (citado por Bareiro Saguier, 1980, p. 222).

colección, tiene algunas características particulares que nos interesa destacar: involucra un proceso de encadenamiento y una estructuración cíclica” (Vidaurri, 2000, s/p). Este encadenamiento se debe a que existe una serie de relaciones intertextuales entre los cuentos, lo que lleva a identificar personajes y situaciones de un cuento dentro de otro y complementa la lectura o hace surgir interpretaciones diversas.

El epígrafe, por tanto, cumple una función temática al anticipar los dos temas dominantes de la colección [la violencia y el destino del hombre], y una función ideológica al señalar previamente la «visión del mundo» de que se parte. En relación con él también tenemos que señalar que en todos los relatos el autor se ha esforzado en incluir metafóricamente esta leyenda, como en un intento de que el lector no olvide el eje temático-ideológico que los une (Luna Sellés. 1991, p. 86).

Luna Sellés reconoce que Roa Bastos incluye metafóricamente la leyenda en los cuentos, sin embargo, la alusión indirecta al epígrafe se infiltra en los textos de un modo más sugestivo. Existen varios fragmentos de los cuentos en los que se hace una soterrada alusión al título del libro: en “Audiencia Privada”, “detrás de una sinesia furiosamente florecida de manchones rojos vio moverse el caño de un máuser. Más allá, detrás de los árboles de pomarroja, creyó distinguir algunas automáticas” (pp. 86-87), es decir, el visitante ve las armas (que truenan) entre las hojas de los arbustos; en “Mano Cruel”, “Recordó haber entrevisto confusamente al dormirse la mole de un edificio entre las hojas, con una plazoleta delante bordeada de una galería semicircular. Ahora veía, entre la gente, que era una iglesia. Las campanas atronaban allí” (p. 70); en “El Prisionero”, “Las carnívoras divinidades aborígenes habían vuelto a mostrar entre el follaje sus ojos incendiados” (p. 201); en “Capincheros”, “Así Margaret fue descubriendo la vida y el peligro en el mundo de hojas, tierno, áspero, insondable, que la rodeaba por todas partes.

Empezó a amar su ruido” (pp. 33-34); en “El trueno entre las hojas”, “Los primeros relámpagos se encendían sobre el poniente, detrás de la selva” (p. 227); en “La Rogativa”, “Era el reclamo que reinaba en todas partes; un clamor seco y crepitante. En la tierra, en las hojas, en la gente” (p. 176), y en “El viejo señor obispo”, “Mientras las balas perdidas silbaban su canto ciego de suindá entre las hojas” (p. 49). Es importante señalar que el título del libro elabora un mundo natural desde el que proviene el trueno, pero en varios de los cuentos se manifiesta que también el trueno lo constituyen las armas, de este modo, el trueno señala también lo heterogéneo entre lo natural y lo artificial.

Además, a través de la repetición de elementos de una frase en otra, el epígrafe se infiltra estableciendo un esquema. En los cuentos, la reiteración de personajes, historias, ciudades, etc., en definitiva, lo que Vidaurri (2000) llama “encadenamiento” y Fischer (1991) «rimas abrazadas vertidas en lo prosaico» no es otra cosa que un aspecto de la poética en *El trueno entre las hojas*, es decir, el libro completo no es solo un conjunto de textos, sino un ciclo (como también lo sugiere Pacheco, 1992).

Las perspectivas de la violencia mítica y de una violencia explicada según cánones europeos se entrecruzan en los cuentos y cada una de ellas responde a una visión de mundo particular. Esta diferenciación de las causas de la violencia ayuda a reconocer los mundos que se oponen en los relatos. La causalidad mítica responde a un mundo ligado a lo natural, es decir, perteneciente al medio rural paraguayo. En tanto, la causalidad occidental opuesta a la anterior es manifestada por los representantes del mundo de lo artificial, de aquello construido por el hombre (la capilla católica, en “La Rogativa”), y, en muchos casos, funciona como un antípoda de lo natural.

En *El trueno entre las hojas* existen dos tipos de violencia que tienen relación directa con la cosmovisión de cada cultura que coincide en el mismo espacio. Dos mundos

diferentes para quienes las causalidades son distintas. Estos son diferenciables a través de la violencia y también a través de la forma en que se caracteriza cada uno de los integrantes: el mundo de la Naturaleza, por un lado, y el de lo artificial, por otro.

Para identificar la figura del héroe a partir del tema de la violencia, los acercamientos que realiza René Girard (1986) pueden resultar muy útiles. El filósofo extrae sus reflexiones a partir de los textos literarios y los extiende hacia la historia, la sociología, la política, etc. Para Girard, tanto en la historia como en los mitos, quien sufre violencia se transforma en un «chivo expiatorio» – en nuestro caso el héroe –, es decir, un personaje sobre el cual es ejercida la violencia como sacrificio a las fuerzas cósmicas.

Girard explica que la presencia de un «marcado» o escogido por los dioses determina también un sesgo de violencia en aquellos «mitos de persecución»: así llama a las historias en donde figuran personajes salvadores, liberadores, patriarcas, ancestros o bien sacrificios de héroes por el pecado de la humanidad o la ira de los dioses. Esto se basa en la idea de Girard de que los mitos de persecución constituyen la perspectiva de los perseguidores acerca de su víctima en un acontecimiento real. Girard ve en los mitos una interpretación histórica y concreta, a través de las estructuras que se repiten, es decir, para él, las características sagradas del héroe resultan añadidos posteriores a un acontecimiento histórico específico. Por esta razón, la propuesta de Girard ha despertado una gran controversia académica y las ideas en torno a la persecución, que originalmente publicó en

La violence et le sacré (1972), se reformularon luego en *Le bouc émissaire* y en *La route antique des hommes pervers* (publicados en 1982 y 1985 respectivamente)²⁰.

En cuanto a lo morfológico, para Girard, el héroe posee marcas que son «signos victimarios», porque lo identifican como un ser anormal (a menudo también monstruo): “cuantos más signos victimarios posee un individuo, más posibilidades tiene de atraer el rayo sobre su cabeza. La invalidez de Edipo, su pasado de expósito, su condición de extranjero, de recién llegado, de rey, le convierten en un auténtico conglomerado de signos” (1986, p. 37). Es decir, las marcas pueden darse porque el personaje es un inválido, un cojo, un ciego, un enfermo, etc.; o un hombre que destaque por su altura, su belleza, su habilidad, su carisma, o cualquier otra cualidad que sobresalga. A partir de este pensamiento, aquellos atributos del héroe que identifican su relación con lo divino son sagrados; los mismos, sin embargo, los hacen monstruosos. Eso sí, todos estos aspectos demuestran que la condición del héroe como poseedor de atributos sagrados lo lleva a sufrir un destino cruel, por cuanto la evidencia de esos rasgos provoca su persecución.

Hasta ahora, ya ha quedado claro el modo en que, en el plano simbólico de “La Rogativa”, Poliú y Felipe Tavy aparecen marcados desde el comienzo del relato. Aunque también en lo morfológico ambos personajes destacan por sus rasgos victimarios: por una parte, Poliú es hidrocefálica y está llena de escrófulas, “la cabeza grande sobre el cuello escrofuloso; el vientre abultado, a punto de estallar, con la piel tirante y verdosa llena de marcas blancuzcas” (p. 179) y, por otra parte, Felipe es idiota y viste de modo extraño (ver, en esta tesis, cita de p. 38).

²⁰ Las fechas de publicación indicadas de los últimos dos textos corresponden a las ediciones originales en francés. Las ediciones que consulté para este trabajo son: *El chivo expiatorio* (1986) y *La ruta antigua de los hombres perversos* (1989).

Girard propone, además, algunas estructuras narrativas que resultan útiles a la hora de revisar las historias de persecución. Él enuncia cuatro estereotipos principales: [1] “La indiferenciación «primordial» o el caos «original»” (p. 45); [2] la condición del héroe como responsable del caos producto de que él mismo es un indiferenciado; por ejemplo, de la peste en Tebas, Edipo “es el responsable porque ha matado a su padre y se ha casado con su madre” (p. 36); [3] los rasgos victimarios del héroe, de marcado, elegido o monstruo: “Aparece en primer lugar la invalidez: Edipo cojea” (p. 37), finalmente, [4] la condición de extranjero del héroe. Habría que especificar aquí que todo el estudio del filósofo francés radica en el tipo de violencia que es ejercida en contra del héroe, puesto que ve a este último como causante de la transgresión a un orden divino, en otras palabras, lo que Girard hace es ahondar en la estructura de lo que —en palabras de Benjamin— sería la violencia divina, puesto que el héroe manifiesta en su naturaleza un quiebre al orden establecido.

En “La Rogativa”, los estereotipos de la violencia enunciados por Girard pueden encontrarse también en los dos personajes. Existe un «caos primordial» evidente: la sequía. Además, Poliú y Felipe están “marcados” simbólicamente y morfológicamente. Se sugiere en el texto que ambos personajes son extranjeros: Poliú es “hija del juido” (p. 177) y Felipe vive en la “gruta del arroyo” (p. 180). Sin embargo, solo Felipe Tavy actúa como «chivo expiatorio», porque es visto por la comunidad como responsable del caos: “Celipe Tavy..., ese viejo loco del arroyo... Él tiene la culpa... Andaba siempre detrás de Poliú” (p. 185), y “¡Celipe Tavy ha violado a la hija de Anuncia...!” (p. 186). Esto se produce, posiblemente, porque el esquema de Girard aborda las historias de persecución y a Poliú su comunidad no la persigue. Además, como revisábamos unas páginas antes, las categorías de Girard son aplicables a la violencia divina de Benjamin y a otros tipos de violencia en los que el héroe es el responsable del caos (como la violencia política, por ejemplo).

Se hace necesario, a partir de estos lineamientos, indagar en la morfología y en la manera en que se desenvuelven los héroes para descubrir, entre otras cosas, de qué modo se disponen las relaciones entre los mundos en los cuentos de *El trueno entre las hojas*.



5. Análisis de la figura heroica

La presencia de la figura heroica en textos contemporáneos ha sido objeto de varios análisis. Por ejemplo, Juan Villegas, en su libro *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (1978), propone algunas características no solo de los héroes, sino de los relatos que los contemplan, para establecer algunas tipologías de historias y atributos que hacen del héroe un ser sobrenatural. Pero, sobre todo, la contribución de Villegas radica en probar que las estructuras míticas de los relatos del héroe no son exclusivas de las leyendas o cuentos folclóricos, sino que tienen total cabida en la literatura hispanoamericana del siglo XX. En concreto, Villegas aplica con éxito a la novela algunos de los mitemas de Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras*, estos son: (1) el llamado, (2) el maestro o despertador, (3) la experiencia de la noche, (4) el morir-renacer, (5) la huida y persecución, (6) el regreso, (7) la huida mágica, (8) la negativa al regreso, (9) el cruce del umbral del regreso y (10) la posesión de los mundos. Villegas hace una lectura crítica del sistema de Campbell y lo adapta a la realidad de su objeto de estudio, por eso, plantea solo diez categorías, de las doce que Campbell propone.

El concepto de héroe con el que trabaja Villegas se remite a “asumir que héroe es el personaje protagonista” (1978, p. 66), es decir, lo entiende simplemente como el personaje principal o actante de una historia²¹. Ahora bien, intuyo que si Villegas demuestra de modo certero que la figura heroica de las novelas se ajusta a la de los mitos, sería apropiado extender su teoría y señalar que, entonces, aquellos personajes que poseen una estructura mítica son héroes dentro de un relato, no solamente el protagonista de la línea de acción

²¹ Así lo entiende también la Teoría Literaria, cf. Helena Beristáin, 1995, p.20.

principal, desde el punto de vista narratológico. Al menos de esta forma se entenderá en el presente trabajo. La estructura mítica que busca Villegas comprende, en específico, la reiteración de patrones de comportamiento común de los héroes “no en cuanto explican comportamientos sociales o políticos o religiosos, sino como estructuradores de obras literarias” (p. 66). Del mismo modo, en el presente estudio se buscarán ciertos aspectos morfológicos de los héroes que determinan ciertas estructuras en los relatos.

En cuanto a la morfología del héroe, Hugo Francisco Bauzá (2007), en el libro *El mito del héroe: Morfología y semántica de la figura heroica*, reconoce que una característica de importancia en la figura del héroe es la condición de ser un marcado (Bauzá usa la palabra “singulares”). Según Bauzá, los héroes pueden ser gigantes, cojos, enanos, tener fuerza desmedida, tener cicatrices, etc.

Bauzá opina que si bien estas características no son totalizantes ni demasiado exhaustivas, se encuentran en la mayoría de los héroes. Debe señalarse que tanto los estudios de Villegas como los de Bauzá tienen el sustrato de la mitología greco-romana y que, como advertiremos más adelante, son plenamente aplicables al objeto de estudio.

En relación a las características de los héroes en la narrativa de Roa Bastos, la estudiosa Josefina Ludmer (1991) distingue en el cuento “El trueno entre las hojas” héroes de tipo oral, a los que atribuye tres características: “hacen sonar algo que retorna. Como los ciclos naturales o como el mal tiempo”, “carecen de infancia y de hijos”, y poseen “marca[s] en el cuerpo” (p. 114). Para Ludmer, la vida de Solano Rojas –protagonista de “El trueno entre las hojas”– está articulada de ese modo, puesto que “enfrentó y quemó al norteamericano Way, pasó quince años en la cárcel, regresó ciego, tocó la música que perdura y murió ahogado en el río” (p. 114). La estudiosa ve en el apellido Rojas una relación con los movimientos de las clases obreras de principios del siglo pasado, y en el

nombre Solano una referencia a Solano López, figura trascendental en la historia de Paraguay. Sin embargo, no repara en la relación del nombre con el astro rey, si bien la onomástica, en el texto, funciona como el primer atributo del personaje, y nos revela el tipo de emblemas y otros símbolos que rodean al héroe. La importancia de los nombres en la escritura de Roa Bastos se funda en la concepción simbólica guaraní del «verdadero nombre», que no solo involucra el acto de designar a alguien, sino que implica la integración en el mundo terreno y en el divino (*cf.* Cadogan, 1965).

En el cuento “El trueno entre las hojas”, por un lado, el héroe Solano Rojas está relacionado con la historia de Paraguay a través de su nombre y, por otro lado –mediante elementos simbólicos–, con el sol y la sangre. Es notorio que en este cuento existen muchas otras relaciones onomásticas: Esteban Blanco, por ejemplo, de quien se dice que “Fue el primer rebelde y el primer muerto” (p. 235), remite por su nombre al relato bíblico del primer mártir cristiano. En la misma línea se encuentra el mensajero de la buena noticia de los levantamientos obreros, llamado Gabriel, “un arribeño que era distinto de todos los otros. Buena labia, fogoso, simpático de entrada, con huellas de castigos que no destruían, que ennoblecían su traza joven, la firme expresión de su rostro rubio y curtido” (p. 246), cuyas características angélicas son evidentes, además de su cualidad de extranjero y la posesión de marcas; no es menor la procedencia arribeña del personaje, pues esta señala metafóricamente que Gabriel viene del cielo. Todos los nombres de los héroes, en el libro *El trueno entre las hojas*, abren una multitud de relaciones simbólicas con los elementos o con otros héroes míticos, históricos o literarios.

Las tres características de los héroes robastianos expuestas por Ludmer exigen una comparación con el esquema del héroe mítico occidental; si hay algo que diferencia el estudio de Ludmer de los estudios tradicionales sobre las características de los héroes es el

hecho de que Ludmer se refiere a la posesión de un instrumento que produce sonidos. En los estudios de la morfología del héroe mítico ya se ha establecido que este posee determinadas armas que lo caracterizan, sin embargo, Ludmer acierta en percatarse de que las armas pueden darse también de modo simbólico a través de instrumentos musicales; esta característica no puede extenderse a todos los cuentos de *El trueno entre las hojas* porque el estudio de Ludmer se acota al último cuento del libro, a cuyo héroe compara con el de la novela *Hijo de Hombre*²².

El otro aporte de Ludmer es fijar su atención en torno a que los héroes de Roa Bastos carecen de infancia, puesto que contrasta con la idea tradicional respecto a los héroes que señala que estos personajes destacan desde su niñez; no obstante, tampoco es extensivo este aspecto porque muchos de los héroes del libro que me ocupa son niños. En cuanto a la tercera característica entregada por Ludmer (las marcas corporales), es una de las fundamentales de todos los héroes en la obra en estudio.

Bauzá (2007) confirma esto y además distingue entre los rasgos simbólicos más definitorios de los héroes, principalmente, dos: por un lado, “Enfrentarse con la muerte, o en otro lenguaje, la búsqueda de la inmortalidad es la gran hazaña del héroe” (p. 17). En torno a lo anterior, puede agregarse que René Guénon, filósofo ocultista, atribuye la potestad de enfrentarse a la muerte a un tipo especial de héroe: el héroe solar (*cf.* Guénon, 1969, p. 361, nota 4); en el mismo sentido, el historiador de las religiones Mircea Eliade

²² Aunque, en mi opinión, también el protagonista de “El viejo señor obispo” cabe dentro de la caracterización de Ludmer, puesto que él es identificado con el piano en el que toca canciones religiosas; en el texto, se dice que este es el único lujo que tuvo en su vida; solo cuando muere, sus amigos y sus familiares logran deshacerse del instrumento, con el propósito de comprar la urna. Es por esta razón que se dice que el viejo señor obispo estaba enterrado en su propio piano. Es interesante lo que sucede con el señor obispo, porque, mientras otros héroes en este libro son de procedencia rural, todo lo que sucede en este cuento ocurre en ambientes urbanos, sin embargo, el obispo se va haciendo más santo mientras más se desprende de las posesiones artificiales, es decir, mientras más se acerca a lo natural.

relaciona a todos los héroes con el sol (*cf.* Eliade, 2000, p. 249). Por otro lado, poseer “un sentido de mediación entre lo divino y lo humano, entre el orden y el desorden, entre lo civilizado y lo salvaje” (Bauzá, 2007, p. 37). A partir de esto, puede desprenderse que en los mitos existe un universo dividido entre lo divino y lo humano en el que el héroe se desenvuelve.

5.1. Tres tipos de héroes en “Regreso”

A continuación, analizaré un relato paradigmático desde el punto de vista de la estructura mítica del héroe, de acuerdo a los planteamientos de Villegas y Bauzá. En “Regreso”, confluyen tres héroes. El primero es Pedro Godoy, quien experimenta sus lecciones de vida y –en términos de la estructura mítica que propone Villegas–, su “llamado” como héroe a través de los libros y de su padre, quien fue su maestro o “despertador”: “Pedro era consciente de esta responsabilidad y sentía en su sangre y en su sensibilidad la obligación de ser digno del legado de dignidad y coraje de su padre” (p. 116). Pedro es el hermano mayor del protagonista, Lacú Godoy; ambos son hijos de un miliciano reconocido por chocar un tren repleto de explosivos contra sus enemigos: “en un raid suicida que dio a los revolucionarios su única victoria” (p. 116). Pedro es hijo de un agitador, pero él estudia en la Escuela Militar. Es posible desprender del texto que el afán de Pedro es antisistémico. Hacia el final del cuento, entendemos que Pedro tuvo participación en las fuerzas subversivas en la Guerra Civil, por lo que fue apresado y ejecutado públicamente. Su naturaleza lo lleva a esa valentía y coraje que manifiesta al estallar la guerra –él mismo lo siente de ese modo– Es contra esa naturaleza subversiva que lucha el mundo de lo artificial, apresándolo y matándolo.

Pedro destaca por su forma física, es “alto, gallardo, joven, embutido en su uniforme azul de la Escuela Militar” (pp. 115-116), y, entre las desiertas casas del barrio, “la figura de Pedro era casi un espejismo” (p. 116). Incluso en su muerte, Pedro Godoy es superior a quienes lo rodean: “Entonces el hombre se arranca la venda de los ojos, de un manotazo se rasga la camisa y golpéandose el pecho con el puño, grita a su vez. La voz llega nítida y conocida a los oídos de Lacú: “¡Disparen aquí cobardes...! ¡Adiós, mamá...! ¡Viva el Paraguay!” (p. 124). Esta actitud de superioridad convierte su trágica ejecución en un final sobrenatural relacionado con su naturaleza de héroe solar.

En efecto, todo lo que se refiere a Pedro tiene que ver con el sol: su recuerdo “deslumbra” a su hermano (ver p. 115 del libro); su uniforme remite al cielo y su cuerpo a la luz: “la casita entera se llenaba de resplandor de ese uniforme azul con vivos y guarniciones anaranjadas (...) Ese uniforme azul y dorado resplandecía excesivamente en la casita, tanto como era excluyente la personalidad de Pedro” (p. 116). Incluso en su muerte, su pecho desnudo es “bronceado por la luz creciente del alba” (p. 124). La identificación de Pedro con el astro rey demarca la naturaleza solar del personaje.

De las categorías de los héroes que establece Villegas, en Pedro se observa, como ya he señalado, un claro “llamado” a través del legado de su padre, quien actúa como “maestro o despertador”. La presencia del sol en la escena de su muerte señala de modo simbólico la “posesión de los mundos”, pero son pocas las categorías de Villegas que pueden aplicarse a Pedro, mayormente, porque conocemos su historia más por lo que se sugiere que por lo que se cuenta de él. Sin embargo, su característica de héroe solar lo inserta dentro del tipo de héroe más tradicional. Pedro asume su naturaleza y la manifiesta de modo voluntario, es un personaje que siempre ejecuta y no es sino hasta su muerte que se ve como receptor de una determinada acción dentro del texto; en este sentido, en los

otros héroes del cuento existen grados mayores de sufrimiento y menores en cuanto a la voluntariedad de actuar.

El segundo héroe es el protagonista del cuento, Lacú Godoy²³, un niño que, inspirado en su hermano y en su padre, decide salir de su casa y aprender de modo vivencial aquellas experiencias que su hermano mayor encontró en los libros. Es su regreso lo que narra el relato, en momentos en que el país se envuelve en intensos conflictos políticos y sublevaciones obreras. Lacú posee diversas características que lo marcan y lo hacen resaltar por sobre los demás, por ejemplo, a pesar ser menor de quince años, tenía un “torso enflaquecido pero bien formado” (p. 112), facciones fuertes, piel oscura, por lo que “una gracia fuerte y elástica de animal joven vibraba en su cuerpo adolescente” (p. 112). A Lacú se le relaciona con elementos naturales, es a veces “como una partícula de polvo” (p. 118), y otras anda junto a Sevo’i “sin hacer ruido por las piedras como si ellos también formaran parte del silencio” (p. 122). Al igual que en el caso de Solano Rojas, el cuerpo de Lacú “habla”, en su espalda hay “lamparones oscuros que los contra maestres del cabotaje y los espinos y capataces del Chaco habían ido estampando en ese pergamino vivo” (p. 112). Su juventud, su fuerza y su precoz sabiduría son los atributos que le permiten librarse de algunas desventuras, pero carga junto a su hermano con la responsabilidad de ser hijo de un revolucionario que tuvo una muerte épica. En el cuento, mientras que a Lacú se le vincula especialmente a los paisajes rurales de Paraguay –el río, el Chaco, la selva, etc.–, a los tripulantes, contra maestres, capitanes y soldados se les vincula, necesariamente, con barcos y ciudades, representativos de la artificialidad; mientras que se destaca lo enflaquecido de Lacú, “la cintura ceñida fuertemente por una faja india era de una delgadez extrema” (p.

²³ El nombre de Lacú es Juan de la Cruz Godoy. En Paraguay, Lacú es el hipocorístico del nombre Juan de la Cruz.

112), se enfatiza también la gordura de los personajes provenientes del mundo de lo artificial: el comisario era “un hombre gordo y bestial” (p. 114), el jefe de la cuadrilla es “un jefe militar alto y obeso, lleno de entorchados” (p. 124).

El cuento, en principio, tiene la estructura típica de un *bildungsroman* o relato de aprendizaje, “cuyo rasgo fundamental se centra precisamente en la formación de un joven y muchas veces en su paso de la adolescencia a la vida adulta” (Villegas, 1978, p. 83); a pesar de que Lacú Godoy no logra entregar a su regreso las muestras de su madurez (el billete y, de alguna forma, Sevo’i), es el personaje que más se acerca a los héroes de este tipo de relatos. Pero en el cuento no se narra la historia de un aprendizaje, sino que se aclara que este se ha realizado antes de la acción narrada, en los momentos en que Lacú recorría la zona del Chaco: “Había aprendido mucho. Como si hubiera leído todos los librotos de Pedro. Y eran lecciones frescas, inolvidables” (p. 117).

La naturaleza de Lacú parece ser la misma que la de su hermano, pero deriva del contacto con las personas: “Él se había alejado de su casa a los once años para ‘descubrir el mundo’; pero esa y sucesivas experiencias lo pusieron en camino de descubrir que en el mundo no hay nada peor que la maldad humana. De todos modos no quería darse por vencido” (p. 115). Se percibe que Lacú cree que puede existir un mundo mejor, y en torno a eso es que piensa que la bondad de las personas debe ser expuesta:

Atravesó capas y capas de sufrimiento humano. Y encontró que la gente más martirizada era la más buena y noble. Pero encontró que esta bondad y esta nobleza estaban tan degradadas y envilecidas, que eran cosa inútil y que, a menos que se rebelaran violentamente, seguirían siendo siempre una cosa inútil (p. 118).

La subversión se halla dentro de Lacú, por ejemplo, cuando el soldado que custodiaba su casa lo obliga a ir a ver la ejecución de un hombre, a Lacú esto “le subleva íntimamente” (p. 124), aun sin saber que el ejecutado es su hermano. No es por azar que los dos personajes comentados tengan también los nombres de los discípulos de Cristo: Pedro, quien al igual que el apóstol porta una espada, y Juan; ambos también son, respectivamente, el mayor y el menor de los apóstoles.

En Lacú se pueden apreciar casi todas las características heroicas que propone Villegas: el «mitema del llamado» para realizar el viaje lo enuncia su «maestro o despertador», Pedro: “A los once años, Lacú, el pequeño pero animoso José de la Cruz Godoy, sintió también la necesidad imperiosa de hacer algo más que mirar el mundo desde ‘bajo las polleras de mamá’ –como le decía su hermano Pedro–” (p. 116). La «experiencia de la noche», el «morir-renacer» (aprendizaje) y la «huida y persecución» le acontecen a Lacú en su viaje por el Chaco: “Lacú llegó hasta las tolderías de los indios y volvió. Si pudo escapar fue sólo porque tenía quince años; porque era una partícula volandera de polvo en el polvo eterno del Chaco” (p. 118). La «huida mágica» que hace posible «el regreso» es la huida del último barco que llevó a Lacú y su amigo hasta Asunción:

fue felizmente afortunado que Lacú no bajara a la sala de máquinas a buscar la andrajosa blusa de Sevo’i y se pusiera en cambio a dar a beber a los prisioneros. Si hubiera bajado, probablemente habría tenido que pelear con tres hombres y éstos lo habrían matado y después arrojado al agua (p. 120).

La “posesión de los mundos” se ve truncada porque Lacú nunca cruza el “umbral del regreso”, puesto que su deseo era volver a su casa y ello no se concreta hasta el final del texto.

Tanto Pedro como Lacú reconocen su naturaleza (impulsada por el “llamado”), la asumen con disposición y ejecutan acciones en torno a ella conscientemente. Respecto de los héroes, Bauzá (2007) destaca que “por el solo hecho de haber tenido actitudes y conductas sobresalientes, estos seres singulares han adquirido una categoría que vale por siempre” (p. 13). Sin embargo, en *El trueno entre las hojas* existen héroes que, a pesar de que tienen una estructura mítica, no llevan a cabo acciones relevantes o no se caracterizan por estar dispuestos a ejecutar acciones relacionadas con su naturaleza, más bien, las sufren. Este es el caso del tercer héroe, Sevo’i, un personaje muy diferente a cualquier actante de otros cuentos, pues, en su caso, se trata de un héroe completamente paciente, porque no ejecuta ninguna acción, sino que solo las recibe. Desde el principio se menciona que Sevo’i “era uno de esos seres cenicientos que pasan por la vida como una leve ráfaga anónima” (p. 113), era un ser condenado a la zozobra. Se hace notorio que este personaje no emprende ninguna acción destacable, pero, en su descripción hay cierta alusión a una heroína de un cuento folclórico.

En los parámetros de Girard, las características de «chivo expiatorio» de Sevo’i se advierten desde el comienzo, cuando se enuncian sus rasgos victimarios y su condición de extranjero: “era flaco y larguirucho, parecido a una lombriz; por eso se llamaba Sevo’i, no se le conocía otro nombre. Tal vez ni él mismo se acordaba ya del verdadero” (p. 113)²⁴. Sevo’i es un adolescente tísico del que no se sabe otra cosa sino que viaja junto a Lacú porque han decidido ser hermanos.

A través de las marcas físicas, se puede reconocer en este personaje un “conglomerado de signos” (cf. Girard, 1986); a esto se le suma la nula información sobre su

²⁴ La palabra guaraní *sevo’í* se utiliza para decir lombriz, gusano o cualquier anélido similar, generalmente, tiene el sentido de “parásito”.

familia, su pasado, su procedencia geográfica, etc. Hacia el final, se acentúa su actitud de gusano: “Sevo’i se dejó caer de bruces sobre unos yuyos, aplastando como de costumbre su boca contra el suelo” (p. 123); con esto, Sevo’i pone de manifiesto su naturaleza, sin embargo, este gesto compungido es también su agonía, y en ese momento que antecede a la muerte, el sufrimiento lo lleva a comprender todo: “Recuerda todo en un instante: lo que ha sucedido y lo que ha de suceder” (p. 123). Como enuncia Pacheco (1992): “Como es frecuente entre los personajes roabastianos, la pérdida de la cordura va asociada paradójica y significativamente a ciertas formas proféticas de lucidez” (p. 140).

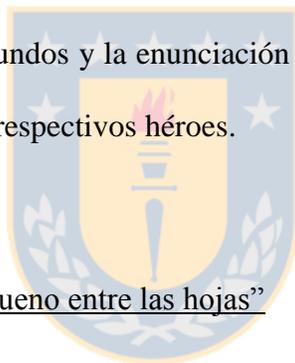
Las marcas físicas, la inteligencia superior, la transfiguración y el final sobrenatural del personaje son algunas de las características que Bauzá (2007) identifica como definitorias de los héroes. Sin embargo, Sevo’i no recibe oposición de un mundo opuesto, pues la violencia que se ve dirigida hacia Sevo’i no es externa, sino que es la propia manifestación de su enfermedad la que termina por matarlo. La violencia aparece como fenómeno sin causas.

En el final de relato se narra la ejecución de Pedro y el sufrimiento de su madre, el narrador centra su atención en las descripciones visuales de los acontecimientos y a Lacú se le muestra solo como un espectador de la escena. Luego de esto no se sabe qué más sucede con él. Los últimos párrafos están abocados completamente a la triste agonía y muerte de Sevo’i. Es posible que este final sugiera una inversión del *bildungsroman*, puesto que el conocimiento adquirido por Lacú se basa en que todavía se puede encontrar gente buena que debe permanecer unida, sin embargo, al final todos esos personajes mueren (excepto la madre). De cualquier modo, en relación a la figura heroica en el cuento “Regreso” confluyen las vidas de tres héroes de características muy diferentes, está la figura del héroe

convencional en Pedro Godoy; la de un héroe ejecutante y paciente, como Lacú, y la de un héroe totalmente paciente como Sevo'i.

5.2. El héroe sufre la manifestación de su naturaleza

En el presente apartado pretendo demostrar el modo en que los héroes de *El trueno entre las hojas* sufren la manifestación de su naturaleza. Para ello, considero paradigmático el cuento homónimo y “Audiencia Privada”, en los que, además, figura la violencia, a veces como resultado del conflicto y otras sin ninguna causa. Es notable también, en ambos cuentos, la distinción entre los mundos y la enunciación de la naturaleza del héroe, todo lo cual deriva en el sacrificio de los respectivos héroes.



5.2.1. El caso de “El trueno entre las hojas”

El cuento homónimo al libro es paradigmático del héroe que sufre su naturaleza en *El trueno entre las hojas*. Hay una historia marginal a la línea de acción principal que sirve para demostrarlo. A la llegada a Tebikuary del nuevo dueño de la fábrica, Harry Way, este se muestra en extremo cruel y violento, advierte que castigará severamente todo intento de huelga e increpa, amenazante, a los trabajadores para que le manifiesten inmediatamente su disconformidad; entonces, “Se oyó un grito sofocado en las filas de los trabajadores. Lo había proferido Loreto Almirón, un pobre carrero enfermo de epilepsia. Sus ataques siempre comenzaban así. Estaba verde y su mandíbula le caía desgonzada sobre el pecho” (p. 244). Por un lado, el nombre de Loreto aplicado a un personaje masculino es poco

habitual, aunque esta denominación puede tener relación con el poblado de Loreto en el Concepción paraguayo, lugar cargado de los capítulos jesuitas de la historia de Paraguay; por otro lado, Loreto es también una designación del laurel común. Lo que sí es seguro es que el nombre es verdaderamente una marca en la vida de Loreto, puesto que tiene un nombre femenino que expresa victoria, aun cuando al parecer es lo que menos ha experimentado; como se ve, es un conglomerado de contradicciones en sí mismo. Por su parte, la epilepsia es una enfermedad que puede comenzar a manifestarse en situaciones de temor o demasiado imprevistas para el que la porta. Loreto Almirón sufrió un ataque que fue interpretado como un intento de sublevación por Harry Way y sus capangas. Por eso, además de las violentas convulsiones que se producen en estado de inconciencia –“Parecía un muerto sostenido en pie”; “Loreto Almirón sólo tenía los ojos muy abiertos. No dijo nada” (p. 244)–, el enfermo sufre violencia de parte de Harry Way, quien lo golpea brutalmente hasta matarlo: “Loreto Almirón, ahora inerte en el suelo” (p. 244), “Loreto Almirón, que no murió de guacha sino del puñetazo que Harry Way le obsequió al llegar” (p. 247). A partir de las categorías enunciadas por Girard (1986), puede señalarse que, para los victimarios Harry Way y sus secuaces, la situación caótica es causada por los deseos de huelga de algunos trabajadores; estos personajes victimarios desean la sumisión total de los habitantes de Tebikuary y Loreto representa una oposición que es castigada, las marcas sobre él son evidentes; la única condición de las expresadas por Girard (1986) que no se aprecia, en el caso de este personaje, es la situación de extranjero del héroe, aunque sí se sugiere en el caso de Solano Rojas y de su antihéroe, Harry Way. Lo que sí se evidencia es que la naturaleza epiléptica de Almirón viene a manifestarse en la ocasión menos precisa, y que, de este modo, el personaje, literalmente, sufre la manifestación de su naturaleza.

Hay que notar que en este cuento el mundo de lo natural y el de lo artificial se distinguen con gran perspicacia en la narración, a través de la descripción de los lugares. Todo lo que se narra acontece en el mismo poblado de Tebikuary del Guayrá, pero, por ejemplo, Harry Way y sus hombres se establecen en la Ogaguasú:

La casa blanca fue reconstruida al poco tiempo. Y se llamó desde entonces la Ogaguasú. Volvía a ser comisaría y ahora era, además, la vivienda del todopoderoso patrón. Alrededor, como un cinturón defensivo, se levantaron los “bungalows” de los capangas (p. 246).

Más allá de la homografía parcial entre Harry Way y Paraguay, y la alusión a que el hombre vivía en una “casa blanca”, pueden desprenderse algunos aspectos de la configuración espacial del mundo que representa el antagonista. El término con el que se denomina al espacio, Ogaguasú, remite originalmente a la disposición con que los guaraníes ordenaban sus aldeas (ver Cadogan, 1965), pero en este caso, la rodean unos *bungalows*, término de la lengua inglesa.

En la contraparte, el lugar donde habita el protagonista, Solano Rojas, es *Yasy-Möröti*, que significa «luna blanca»: “Las barrancas calizas y el banco de arena sobre el agua verde, forman allí en efecto una media luna color de hueso que resplandece espectralmente en las noches de sequía” (p. 227). De ambos lugares se enfatiza que son blancos, pero, están en polos física y simbólicamente opuestos porque, en tanto *Yasy-Möröti* es una pequeña playa del río, la *Ogaguasú* es una casa –construcción artificial– que emerge entre las de los sicarios de Harry Way. La *Ogaguasú* nace como una réplica y contraparte de lo natural. Esta es la razón por la que la casa se convierte en el centro del ataque que emprende Solano junto a los carpincheros. También ocurre esto con la fábrica de azúcar: “Los nativos veían crecer el ingenio como un enorme quiste colorado. Lo sentían

engordar con su esfuerzo, con su sudor, con su temor” (p. 234). La fábrica, sin embargo, produce un azúcar que a los trabajadores les parece hecha de luna: “Los hombres, las mujeres y los niños oscuros de Tebikuary-Costa se asombraron de que una cosa tan amarga como su sudor se hubiese convertido en esos cristalitos de escarcha que parecían bañados de luna” (pp. 235-236). El azúcar es también un elemento artificial, el texto explicita que se desarrolla a partir del trabajo, de la sangre y del sudor humanos. Así como Yasy-Möröti es la luna (o su réplica terrestre, y por lo tanto, natural), la *Ogaguasú* y la fábrica parecen ser sus antípodas artificiales.

También aparecen en el texto muchos símbolos solares. Mircea Eliade (2000) destaca la relación que el sol tiene con los héroes: “merecería la pena subrayar la afinidad de la teología solar con las élites, sean éstas de soberanos, de iniciados, de héroes” (p. 251). Es decir, el héroe posee emblemas solares en virtud de su pertenencia a un círculo selecto de hombres elegidos o marcados.

En “El trueno entre las hojas”, las marcas del héroe son evidentes: “El torso flaco y desnudo estaba vestido con las cicatrices que el látigo de los capangas primero y el yatagán de los guardiacárceles después habían garabateado en su piel. En esa oscura cuartilla los chicos analfabetos leían la lección que les callaba Solano” (p. 228). Solano no solo está marcado físicamente, sino que también intelectualmente destaca porque de joven “Era tal vez el más despierto y voluntarioso de todos” (p. 241). Algunos otros emblemas solares (*cf.* Eliade, 2000, pp. 247-252; Guénon 1969, p. 251) de Solano Rojas son: la sangre que derrama su mano cuando la oprime contra el machete, por rabia contra Harry Way²⁵, “En su

²⁵ Cabe mencionar también aquí la llegada de Harry Way y sus hombres: “Aparecieron una mañana como brotados de la tierra. Los cuatro y sus caballos. Nadie los había visto llegar” (p. 243). El procedimiento retórico vincula a Harry Way y sus capataces con los cuatro jinetes del

furia impotente y silenciosa, había cerrado una de sus manos sobre el filo del machete que le entró hasta los huesos” (p. 245); la vista, “Sus ojos ciegos parecían ver. La honda cicatriz del hachazo en la frente también parecía mirar como otro ojo arrugado y seco” (p. 227), incluso después de su muerte Solano “lo ve todo” (p. 258); y, derivado de la vista y la luz, también el “fuego de la tierra y de los hombres, la pasión de la libertad y el coraje” (p. 255), con el cual quema la *Ogaguasú* y a su dueño. Estos emblemas solares del héroe en “El trueno entre las hojas” muestran la naturaleza mítica, que es revelada así hacia un mundo profano y artificial que nace como una imitación y antípoda de lo natural. Así, por ejemplo, está el Paso *Yasy Möröti*, del cual se dice que “las barrancas calizas y el banco de arena sobre el agua verde, forman allí en efecto una media luna color de hueso que resplandece espectralmente en las noches de sequía” (p. 266), o sea, se describe el hogar de Solano como un lugar de los muertos.

La manifestación de la naturaleza del héroe lo lleva a enfrentarse con la muerte en varias ocasiones: al ser castigado a latigazos por los capangas de Simón Bonaví, primer dueño de la fábrica de azúcar, es sacado inconsciente por los carpincheros de noche, de quienes en el cuento “Carpincheros” se dice que son almas libres, con lo que se aprecia una relación con la muerte. Mucho tiempo después, es castigado por la revuelta contra Harry Way y enviado a la cárcel por quince años; cuando “regresó como una sombra que volvía de la muerte. Sombra él por fuera y por dentro” (p. 256). Eliade dice que “el héroe solar tiene además siempre una «zona oscura»: la de sus relaciones con el mundo de los muertos” (p. 249), y esa es la razón de que a Solano se le asocie desde siempre a las almas de los muertos, ya sea por su convivencia con los carpincheros, por su cuerpo maltratado, por el lugar donde vive, por el paralelismo que se establece entre él y el urutaú, o por su relación

Apocalipsis, capítulo 6, quienes aparecen en la Tierra para destruirla, al igual que Harry Way y sus hombres.

con la luna, etc. Incluso de su último enfrentamiento con la muerte sale victorioso, puesto que, a pesar de haber 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 (p. 258).

La invencibilidad de Solano radica en que el sufrimiento lo ha vuelto trascendente, es decir, lo ha integrado al mundo que protegió en vida para que también lo proteja después de su muerte. En el texto es posible también establecer esta trascendencia a través del sufrimiento de modo simbólico desde el comienzo del texto. El relato comienza narrando el sonido del acordeón de Solano: “El contrapunto de un *guaimingüé* que rompió con su tañido la quietud del monte, volvió aún más fantasmal la melodía. El acordeón sonaba ahora con un lamento distante y enlutado” (p. 225). *Guaimingüé* es el nombre local para el urutaú, que proviene de las voces guaraníes *urí*, ave, y *taú*, fantasma, porque se camufla muy bien entre los árboles y su canto es como un lamento. Así también Solano Rojas se instala bajo un árbol a tocar una música triste por las noches²⁶. Este detalle, que puede parecer únicamente de tipo estilístico, tiene relación también con Solano Rojas, el *guaimingüé* es símbolo del propio Solano. Es posible establecer el paralelo porque, según la leyenda guaraní, “el Urutáu [*sic*] no llora si todavía hay heladas por caer” (Bareiro Saguier, 1981, p. 55), lo que hace que esta ave sea símbolo del verano, así también la noche en que se oye a Solano tocar es una “pesada y eléctrica noche de diciembre” (p. 225). Esta alusión

²⁶ La palabra *guaymingüe* resulta de oculta etimología para los no hablantes de guaraní, pues no aparece en los glosarios. Solo por aventurar una posible traducción, podría decirse que parece provenir de *guay*: tierra, zona o terreno; y *mingüe*: secreto, alejado. Es decir, “el de las zonas secretas o alejadas”, significado que también es aplicable a Solano Rojas por su residencia apartada del resto del poblado. Esto podría aludir a una cierta condición de extranjero del Solano.

al tiempo de verano, sugerida también en la fonética del nombre del protagonista, da otra vez luces respecto de que Solano está ligado al Sol.

Desde el momento en que la manifestación de la naturaleza es causa de conflicto, también el héroe es visto como un sujeto anormal, es decir, separado del resto de la comunidad. Es por ello que la violencia viene a ejercer la función de integrar positivamente al héroe, por ejemplo, en el caso de Solano Rojas, son sus cicatrices en la espalda la lección de la que aprendían los niños y es el hachazo en la frente el que “parecía ver”; es en ese momento en que gana cierto reconocimiento entre los pobladores de Tebikuary y se dice que es como el sindicato del pueblo. Pero, la integración total, más que a la sociedad, al universo del cual forma parte, viene después de su muerte, cuando es valorado por los lugareños como un guardián protector:

Piensan que el Paso Yasy Möröti está embrujado y que Solano ronda en esas noches convertido en Pora. 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 (p. 258).

Con este potente final se cierra el libro de cuentos destacando la condición del héroe como victorioso ante la muerte. Solano ejerce una función casi divina, integrado completamente al paisaje del Paso *Yasy Möröti*, donde emprende una espera infinita; el héroe es despojado de su condición mortal para integrar completamente el mundo como un ser trascendente y con poderes. Aquí se constata que se da una integración que funciona de modo muy cercano a la propuesta por Girard, solo que, en el caso de Solano, su historia no es contada por sus perseguidores. Probablemente, sea también cercana a lo que planteaba el

propio Roa Bastos respecto de la integración. La fuerza que esta toma se hace más clara en el último cuento porque es relevante para el sentido global del libro, aunque se aprecia de diversas maneras en los otros de los cuentos.

5.2.2. El caso de “Audiencia privada”

El héroe de “Audiencia Privada” sigue muchos de los patrones hasta ahora enunciados, y es en particular el más demostrativo del modo en que la figura del héroe sufre acciones más de lo que las ejecuta, aun cuando está en plena concordancia con la figura heroica tradicional.

Las marcas del héroe son evidentes. El cuento nos narra la historia de un ex estudiante de ingeniería que cancela sus estudios debido a que lo aqueja una especie de cleptomanía: “La cosa venía desde su niñez. Esas manos parecían dotadas de una voluntad independiente de la suya, de una autonomía maléfica, irreprimible” (p. 91). La enfermedad causó que entre la clase social acomodada a la que pertenecía comenzara a especularse sobre su comportamiento y, él, acogiendo el consejo de un médico amigo, decidió soltar todo contacto con la ciudad y se fue a vivir a una comunidad rural, allí: “las manos viciosas (“manos de prestidigitador loco”) se purificaron en la ruda fraternidad con los humildes. Estaban derrengadas y torpes, deformes por fuera. ¡Pero estaban sanas por dentro! Y eso era el mayor bien que él había podido lograr, la paz mental, la aceptación plena de la vida” (p. 92). El protagonista se siente profundamente agradecido de sus nuevos vecinos y amigos, y decide retribuirles la empatía y cariño a través de la elaboración de un plan de vialidad que conectará al pueblo con la ciudad y significará altos beneficios. Pero no cuenta

con que, en la tensa situación de la entrevista con el ministro, su enfermedad vuelva a aparecer.

El héroe anónimo del relato –en todo momento llamado «el visitante»– antaño trataba de dominar sus manos, aunque bastaba que padeciera un mínimo descuido de la conciencia: “Y entonces las manos actuaban por su cuenta. Cuando volvía en sí de esos estados crepusculares, veía a sus manos quietas y tranquilas” (p. 91). De este modo, al lector se le anticipa que las manos del protagonista actúan sin que este se percate. En esta escena del relato se puede percibir el sufrimiento del héroe a causa de su naturaleza; por mucho que él intentara librarse de la cleptomanía, no puede, porque está en sí mismo y no puede cambiar, y es por eso que esta reaparece en cualquier momento. De modo bien literal, el personaje sufre la manifestación de su naturaleza, pues la cleptomanía vence todos sus esfuerzos conscientes por reprimirla. Este es el tipo de violencia mítica, en el que la enfermedad simplemente aparece, sin motivo aparente alguno. Además de esto, el joven es apresado por el ministro, quien lo juzga revolucionario y peligroso. Es decir, existe también una violencia política. El héroe sufre dos violencias.

Al héroe de “Audiencia Privada” se le pueden otorgar todas las características que Villegas (1978) estudia. El «mitema del llamado», en este caso, se configura a partir del accionar independiente de las manos, este impulso a robar es el llamado hacia otra dimensión, el mundo de lo rural; esto se hace evidente en la medida en que las manos no están enfermas en lugares que son naturales o cuando ellas “obraban bajo una voluntad más poderosa” que la del protagonista, incluso se menciona que está relacionada con ciertos estados de conciencia (*cf.* p. 91). Ante ese mundo de lo rural paraguayo, vinculado con lo mítico, actúa como «maestro o despertador» el doctor amigo que le aconseja retirarse de los afanes ciudadanos. La «experiencia de la noche» es aquella ruina de vivir en “un mundo

simple, puro y desgraciado” (p. 92), en el que aprende compartiendo día a día con los campesinos, es decir, el “morir-renacer” se da mediante la situación del héroe en una vida sin lujos. En agradecimiento, el visitante emprende el “regreso” a la ciudad donde sufre “persecución”, en tanto, los soldados en la casa del ministro, lo vigilan constantemente y lo interrogan para cerciorarse de que él no es un agitador ni revolucionario; la «huida mágica» es descrita en el texto como un acontecimiento que marcará la acción, “Fue entonces cuando ocurrió lo terrible” (p. 93); «el cruce del umbral del regreso» es, precisamente, la puerta de la casa del ministro, que está por cruzar luego de terminada la audiencia²⁷. Finalmente, «la posesión de los mundos» se logra con su encarcelamiento, que es un sacrificio, por lo que entonces, logró ser un mediador entre el mundo de lo artificial y el mundo de lo natural o rural.

Desde la perspectiva de Girard, en el cuento existe una situación de caos original, según el ministro, a saber, la forma en que viven los campesinos rodeados de inclemencias naturales; luego, la responsabilidad de esto recae sobre el héroe, porque hay muchos signos victimarios sobre él: su inteligencia y diligente trabajo lo hacen destacable, su denominación –“el visitante”– lo determina como extranjero, además, es cleptómano; todo esto viene a significar, para el ministro, que el visitante es un “agitador peligroso” (p. 94) y, según el ministro, es este tipo de personas el que provoca la pobreza: “Estamos cansados de agitadores profesionales. Son una plaga peligrosa. Peor que la langosta. No dejan trabajar tranquilo al pueblo. Crean la miseria, los descontentos, para aprovecharse de eso” (p. 89).

El ministro es presentado desde el principio como un ser gordo y repelente: “Era el ministro. Estaba ante él en mangas de camisa, obeso y moreno, saturado de sudor y de una inapelable agresividad y suficiencia, tal cual lo había imaginado a través de la voz” (pp. 86-

²⁷ En este caso, no existe “8”, porque según Villegas ese mitema corresponde a «la negativa del regreso», es decir, cuando el héroe decide no volver a su comunidad y termina la historia allí.

87). En varios personajes representativos de lo artificial dentro del libro puede observarse también la gordura y el sudor como características esenciales, que representan la voluptuosidad de un modo de vida licencioso y despreocupado. Existen ciertas alusiones que tienden a identificar al ministro con una especie de depredador, que disfruta de la violencia, por ejemplo: cuando sus hijos corren a contarle que han matado una víbora, el ministro “Los ahuyentó con un vago gesto en el que había algo de una opaca ternura y mucho del orgullo paternal inconscientemente avivado por la belicosidad innata de los cachorrillos” (p. 89); o al referirse al proyecto vial, “Ya tenemos como quien dice el señuelo” (p. 90). Además, él tiene una visión negativa de lo natural: “esa obra puede ser la salvación de los pobladores que viven en esos bañados insalubres, aporreados por el paludismo, por las crecientes, por las sabandijas” (p. 87). En este fragmento, el ministro no tiene conmiseración de los campesinos paraguayos que viven en la explotación de los terratenientes, sino que deja entrever que el mal que los afecta es el entorno natural.

La casa del ministro es descrita, en principio, como una estancia idílica en cuanto a sus bondades naturales, donde “una quietud apacible, doméstica, verdaderamente rural, envolvía la casa” (p. 85), de aquí podría desprenderse que es un lugar del todo perteneciente al mundo de lo natural, sin embargo, en las descripciones abundan no solo los productos elaborados, sino que también la idea de que esa calma es una ilusión muy bien construida, pues había soldados por todas partes:

Lo condujo primero por el ancho corredor, luego por un pasillo. Volvió a sentirse espiado. Dos o tres rostros inmóviles, como pintados sobre arpillera terrosa. La brasa de un cigarro. Siseos sofocados de repente. Detrás de una puerta, una voz ronca e imperativa, desagradable hablaba por teléfono. A medida que se acercaban, la fue oyendo con más claridad.

Desembocaron en una habitación amplia y atiborrada. El ordenanza lo hizo pasar con gesto poco amistoso.

- Esperá ahí. Podé sentarte si queré – gruñó por encima del hombro, al irse.

(...) No era el despacho del ministerio, era la propia casa del ministro, en la zona de las grandes quintas residenciales (pp. 84-85).

Más adelante se señala que:

Durante el trayecto del portón a la casa, se sintió espiado entre los árboles. Detrás de una sinesia furiosamente florecida de manchones rojos vio moverse el caño de un máuser. Más allá, detrás de los árboles de pomarroza, creyó distinguir algunas automáticas (pp. 86-87).

Es decir, en todo momento se caracteriza la casa del ministro como un lugar falsamente natural, donde tienen cabida los excesos del político. El escenario de la acción del relato es un lugar demarcado por lo artificial, donde el visitante intenta llevar a cabo su proyecto vial.

Es importante señalar que la estructura diegética no es accidental para el desarrollo de la obra, sino que es necesaria. Dentro del cuento, la manifestación de la naturaleza (violencia mítica) y la consecuente reacción de los otros mundos tienen el propósito de integrar al héroe a este mundo heterogéneo. La violencia reactiva contra el protagonista es una violencia política que adopta formas similares a la de la violencia divina de Benjamin, pero sus causas están relacionadas con el poder. Esta forma de violencia es la que más han destacado los críticos en la obra de Roa Bastos²⁸, pero, como vemos, se da solo en parte de la trama y en algunos de los cuentos.

²⁸ Es por esta razón que no me refiero mayormente a la violencia política en la obra de Roa Bastos.

6. Heterogeneidad, integración y reconocimiento en “Carpincheros”

Desde la lectura de la obra de Roa Bastos que he planteado en esta tesis, “Carpincheros” es, quizás, el más complejo de todos los cuentos del libro y, por lo mismo, el que más incita a la reflexión. “Carpincheros” consiste en la historia de una pequeña familia de inmigrantes alemanes que llega a vivir a Tebikuary, una aldea ubicada en lo más profundo de la selva paraguaya. Allí Margaret Plexnies, la única hija, se ve atraída por las historias y apariencia mítica de los carpincheros, indígenas que habitan en el río.

En “Carpincheros”, el autor es acucioso en separar los mundos; por un lado, está el de lo guaraní-paraguayo, al cual pertenecen los animales, las plantas, los carpincheros, los productos no elaborados artificialmente, etc. De este modo, encontramos que un cocodrilo está “hecho de piedra y de alga” (p. 33), según la protagonista, a quien la visión de un venado le parece “como si hubiera visto saltar por el campo un corazón de hierba dorada, el fugitivo corazón de la selva” (p. 33); también la figura de un *guaimingué*, cuyo canto, según el narrador, “sonaba como una ignota campana sumergida en la selva” (p. 32), asimilando la selva a un templo de lo natural. Además, los carpincheros, “parecían seres de cobre o de barro cocido, parecían figuras de humo que pasaban ingravidas a flor de agua” (p. 27), es decir, son descritos con elementos naturales o que remiten a culturas antiguas.

A este mundo se le contrapone el de lo artificial, compuesto por la familia de inmigrantes alemanes: “tres seres de harina que desde lo alto de la barraca los miraban pasar” (p. 28), su hija es “menos un niña que una muñeca viva de porcelana, menudita, silenciosa, con sus ojos de añil lavado y sus cabellos de lacia plata brillante” (p. 31). Mientras que los carpincheros viven en el río y los animales en la selva, los alemanes viven en una casa; en tanto que los indígenas están hechos de cobre (elemento natural) o barro

cocido (producto usado por indígenas), los extranjeros aparecen elaborados a partir de un producto distintivo de una civilización industrializada (harina). Esta marcada distinción viene a resaltar la convivencia de ambos mundos en un mismo lugar.

Las marcas del héroe, en este caso, la heroína, se hacen muy evidentes desde el principio del cuento. El nombre de la pequeña protagonista, Margaret Plexnies, hace alusión a la flor margarita; proviene de la palabra griega *μαργαρίτης* [margaritis], que significa «perla». Las perlas son unos de los más clásicos símbolos lunares: “Una perla, llevada como amuleto por una mujer, la vincula a las virtudes acuáticas (concha), lunares (concha, símbolo de la luna; creada por los rayos de luna, etc.), eróticos, genésicos y embriológicos [sic]” (Eliade, 2000, p. 258). Cabe señalar que la perla está relacionada con el agua, así como esta con la agricultura y, por extensión, con los ciclos terrestres, como por ejemplo, la noche más corta del año – en el solsticio de verano – o noche de San Juan, en la que se desarrollan los principales acontecimientos de “Carpincheros” y de “El trueno entre las hojas” (relatos en los que Margaret aparece). En “Carpincheros” la pequeña hija de inmigrantes alemanes se va de su casa junto a los habitantes del río; en “El trueno entre las hojas” la tez germana de Margaret, acrisolada por el clima, cautiva a Solano Rojas, quien la denomina *Yasy Möroti*. Es decir, a partir del nombre, el personaje recibe los atributos míticos de los elementos, como el agua, la agricultura, los ciclos terrestres, etc. Margaret está marcada desde el comienzo por los símbolos de la luna. Como hemos visto, en todos los relatos de *El trueno entre las hojas* se reconoce la naturaleza del héroe desde sus primeros atributos, como el nombre, hasta su actuar final.

Debe hacerse notar, sin embargo, que existe una transformación a lo largo de la narración en torno a la descripción de la figura de Margaret. Ella es un ser, en principio, consagrado a lo natural, pero que vive en lo artificial, y, al huir de su familia, se convierte

en un carpinchero más, es decir, recupera su origen. En el cuento, este proceso adquiere una singular atención, puesto que Margaret:

siempre tenía miedo y estaba triste. Entonces fue cuando vio a los carpincheros entre las fogatas, la noche de San Juan. Un cambio extraordinario se operó en ella de improviso. Pedía que la llevaran a la alta barranca de piedra caliza que caía abruptamente sobre el agua. Desde allí se divisaba el banco de arena de la orilla opuesta, que cambiaba de color con la caída de la luz. Era un hermoso espectáculo. Pero Margaret se fijaba en las curvas del río. Se veía que aguardaba con ansiedad apenas disimulada el paso de los carpincheros (p. 32).

La relación entre la niña y los carpincheros puede parecer una mera fantasía infantil, pero más tarde, cuando se narra una escena terrible en la que un tigre mata a un carpinchero, se hace sutil mención a que a Margaret – a pesar de que el espanto invade a sus padres – “por un misterioso pacto con las deidades del río, el horror la había respetado” (p. 39). A partir de esto, entendemos que Margaret, desde su nacimiento, pertenece al mundo de lo natural (a través de la onomástica), pero su familia, al de lo artificial.

A lo que asistimos en el relato es al reencuentro con la verdadera naturaleza del héroe. Por esta razón, Margaret pasa de ser descrita en comparación con elementos de elaboración industrializada (como la harina, la tinta, la porcelana, la plata refinada) a ser definida en relación a elementos naturales. En el momento en que emprende su viaje junto a los carpincheros, el narrador enuncia: “Los destellos muestran todavía por un momento, antes de perderse en las tinieblas, los cabellos *de leche* de Margaret. Va *como una luna chica* en uno de los cachiveos negros” (p. 41)²⁹.

²⁹ El destacado en itálicas es mío.

El tipo de tránsito desde el mundo artificial hacia el mundo natural que experimenta Margaret ya ha sido estudiado por Maldavsky (1973). En este caso, vemos que el tránsito no es fortuito, sino que se desarrolla en el contexto de la manifestación de la naturaleza del héroe, que por cierto, lo lleva al sufrimiento. En “Carpincheros”, la fascinación de la niña por los “Hombres de la Luna”, como los llamó, produjo en ella reacciones de arrebato frente a sus padres:

Tuvieron literalmente que arrancarla de allí. Entonces Margaret sufrió un feo ataque de nervios que la hizo llorar y retorcerse convulsivamente durante toda la noche. Sólo la claridad del alba la pudo calmar. Después durmió casi veinticuatro horas con un sueño inerte, pesado.

-El espectáculo de los carpincheros -dijo Ilse a su marido- está enfermando a Margaret.

-No saldremos más a la barranca -decidió él, sordamente preocupado.

-Será mejor, Eugen -convino Ilse.

Margaret no volvió a ver a los Hombres de la Luna en los meses que siguieron. Una noche los oyó pasar en la garganta del río. Ya estaba acostada en su catrecito. Lloró en silencio, contenidamente (p. 36).

Como se observa en la cita, la cercanía de Margaret con la Luna se evidencia en su actuar, en el afán por estar lo más cerca posible de los carpincheros, aquellos hombres de origen lunar, según ella. Sin embargo, sus padres se le oponen, quitándole toda posibilidad de verlos. En su mente de niña, Margaret experimenta el sufrimiento a causa de la manifestación de su naturaleza, lo único que la consuela es el sueño de irse con ellos:

De pronto dejó de llorar y se sintió extrañamente tranquila porque en un esfuerzo de imaginación se vio viajando con los carpincheros, sentadita, inmóvil, en uno de los cachiveos. Se durmió pensando en ellos y soñó con

ellos, con su vida nómada y bravía deslizándose sin término por callejones de agua en la selva (p. 36).

Este sueño lo cumple al final del relato. Cabe destacar aquí la actitud de la madre de Margaret, Ilse, para quien la ceremonia solemne de los carpincheros es un “espectáculo” que “enferma” a su hija. Ilse³⁰ es, en este caso, la verdadera opositora a la naturaleza de la niña y el cuento se cierra precisamente con la desesperada escena de Ilse gritando por su hija.

El padre de Margaret, Eugen, aparece como un personaje mediador entre Ilse y su hija. De hecho, su nombre significa “de buen origen” (*εὖ*, buen y *γενής*, origen, nacimiento) y, en el cuento, aparece con una actitud optimista. Por ejemplo, los carpincheros, para él:

son libres en el río. Los carpincheros son como las sombras vagabundas de los esclavos cautivos en el ingenio, en los cañaverales, en las máquinas – Eugen se había ido exaltando poco a poco–. Hombres prisioneros de otros hombres. Los carpincheros son los únicos que andan en libertad (p. 30).

Eugen es el que permite que su hija vea a los carpincheros y en el momento en que desaparece –en la escena del ataque del tigre³¹– Margaret se va junto a ellos, solo Ilse intenta retener a su hija.

³⁰ El nombre Ilse es, en alemán, el diminutivo de Elisabeth, que corresponde al castellano Isabel. El nombre sugiere una relación con personajes femeninos representantes de lo europeo, como Isabel de Castilla o Elizabeth I, aunque es notoria la relación en la historia con la emperatriz Elisabeth de Austria; ambas nacieron en la región de Bavaria, sufrieron la pérdida trágica de un hijo y nunca se pudieron recuperar de ello. Pareciera ser que la historia era conocida en la época, pues, dos años después de la publicación de *El trueno entre las hojas*, se estrenó una trilogía de películas sobre la emperatriz.

³¹ Se sugiere que Eugen queda físicamente indispuesto a causa de la cruenta imagen del carpinchero despedazado.

La complejidad de este cuento radica en que la lectura del héroe que sufre la manifestación de su naturaleza es posible a partir de Margaret como heroína, pero además a partir de la familia Plexnies, puesto que también existe sufrimiento en ellos como núcleo.

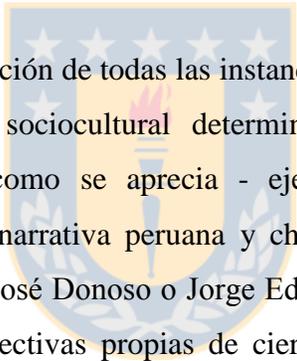
Desde el punto de vista de la heroína, la violencia es ejercida desde el mundo al que ella pertenece formalmente, pero desde el punto de vista de la familia, la violencia la ejerce este mundo extraño al cual han llegado a vivir. Por eso, el lector solidariza con la familia sufriente. Existe, de parte de ellos, el sacrificio de su unidad y, al fin y al cabo, el sufrimiento de lo que son en su “naturaleza”, una familia alemana. En tanto transcurre la acción, la familia sufre violencia, porque son extranjeros y, por ello, son mirados como seres extraños. Este es un caso de violencia externa. Pero también sufren violencia desde dentro de la familia, cuando, en la urgencia de la situación, ninguno cumple con la función estereotipada de la familia occidental, de ahí la importancia de la escena final en que se desarticulan todos los personajes de la familia. Es decir, cuando el carpinchero herido es llevado ante los Plexnies, se está obligando a la familia alemana a integrar(se) al mundo natural. Sin embargo, en esta coyuntura la familia se desarma en sus roles, puesto que Eugen, quien debía ser el padre protector, se convierte en un viejo indispuesto por las atrocidades vistas; Ilse, quien supuestamente tenía la función de cuidar a su hija, termina por descuidarla, aunque sea tan solo por algunos segundos y, Margaret, la hija dependiente afectiva y materialmente de sus padres, aparece desinhibida ante su deseo de irse con los carpincheros.

Esta situación de una familia alemana en un pueblo rural paraguayo enfatiza la heterogeneidad, de modo tal que los dos mundos son completamente extraños el uno para el otro, y en ningún momento llegan a entenderse. Podría pensarse que lo que se castiga, finalmente, es la no integración entre ambos mundos, y, en ese sentido, es la familia

alemana un héroe sufriente. De este modo, la violencia que ocurre en el cuento es distinta a la de los otros relatos del libro porque no produce integración, sino que el sufrimiento de la familia viene a separarlos más aún.

Roa Bastos aborda, en torno a lo que él denomina integración, algunos aspectos del “reconocimiento” ricoeuriano. La ausencia aparente de ambos aspectos en el texto viene a remarcar la heterogeneidad en la obra de Roa Bastos.

Para evidenciar esto, primero se hace necesario mencionar que la designación de literaturas heterogéneas para Antonio Cornejo Polar nace de su opuesto, las literaturas homogéneas, según él:



La movilización de todas las instancias del proceso literario dentro de un mismo orden sociocultural determina el surgimiento de literaturas homogéneas, tal como se aprecia - ejemplarmente - en sectores muy importantes de la narrativa peruana y chilena de los años cincuenta. Los relatos de (...) de José Donoso o Jorge Edwards, en el caso de Chile, ponen en juego las perspectivas propias de ciertos sectores de las capas medias urbanas, emplean los atributos de modernidad que distinguen la acción de ese grupo social, que en este aspecto concreto se traducen en el reforzamiento del aparato técnico de la narración. Aluden referencialmente a la problemática del mismo estrato y son leídos por un público de igual signo social. La producción literaria circula, entonces, dentro de un solo espacio social y cobra un grado muy alto de homogeneidad: es, podría decirse, una sociedad que se habla a sí misma (1985, p. 72)³².

³² Cornejo Polar enuncia en una nota al pie de página que ha estudiado más a fondo estos aspectos de los relatos de Donoso en: “José Donoso y los problemas de la nueva narrativa hispanoamericana”, publicado en una revista *Acta Literaria* de Budapest, en 1975. Sin embargo, para la presente investigación no tuve oportunidad de adquirirlo.

A partir del establecimiento que hace Cornejo Polar de la obra de José Donoso como paradigmática de la literatura homogénea, se puede establecer una comparación entre el cuento analizado, “Carpincheros”, y “El güero” (publicado en *Veraneo y otros cuentos*) de Donoso (1955). Entre ambos cuentos existen algunas semejanzas en cuanto a la historia. “El güero” de José Donoso trata sobre una pareja norteamericana que llegó a México desde Nueva York a trabajar en una universidad; ambos junto a su hijo, Mike, se instalaron en la casa de una vecina del lugar, Amada, quien narra en secreto a Mike relatos sobre dioses que habitan en lo alto del río. En ambos casos, la historia se basa en una familia que llega a un pueblo extraño al suyo y, con el transcurso del tiempo, la interacción con la otra cultura resulta en el desmoronamiento del grupo familiar.

De modo superficial, los relatos tienen bastante parecido, sin embargo, las diferencias marcan lo homogéneo y heterogéneo en cada cuento. Estas divergencias se presentan sobre todo con respecto a la integración. En “El güero”, el matrimonio Howland es “esa clase de personas que viven según teorías, teorías que estipulan el nombre preciso y el peso exacto para cada cosa, desenterrando con eso toda posibilidad de misterio” (Donoso, 1955, p. 36). Es decir, se polariza el mundo en función de un binomio típicamente occidental: lo conocido/lo misterioso. Para la familia Howland lo desconocido representa algo potencialmente cognoscible, por lo tanto, al encontrarse con una cultura diferente en Tlacotalpan pretenden integrarse. Sin embargo, ese intento resulta en un fracaso, porque para los textos de Donoso lo exterior es siempre negativo, desde el punto de vista del narrador. Es decir, en “El güero” se castiga la integración; sin embargo, como demostraba unas páginas antes, en “Carpincheros” se castiga la no integración. En “El güero” la integración total parece no tener un carácter moralmente positivo. Ello porque ambos cuentos pertenecen a proyectos narrativos completamente divergentes: literatura

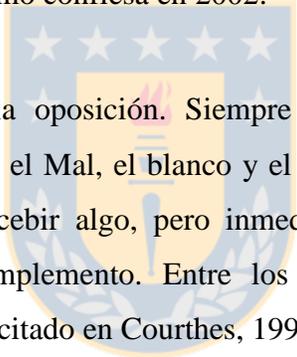
homogénea, en el caso del relato de Donoso y literatura heterogénea, en el caso del cuento de Roa Bastos. Además, si “El güero” está construido en base a la imposibilidad de homogeneizarse con la otra cultura, “Carpincheros” se construye en torno a la negativa del reconocimiento de la otra cultura, debido a que la aniquilación de la unidad familiar es causada porque existe entre los personajes pertenecientes a los mundos del texto el reconocer/distinguir y el reconocimiento de sí mismo que menciona Ricoeur, sin embargo, el reconocimiento del otro (carpincheros) es una disyuntiva que la familia alemana prefiere omitir cuando como núcleo deciden alejarse de las celebraciones que le hacen mal a su hija, es decir, prefiere no integrarse.

Es el no reconocimiento mutuo lo que provoca la violencia recíproca entre ambos mundos. La visión de América que Roa Bastos desarrolló en sus ensayos tiene aquí plena cabida en la acción del relato, la situación específica del carpinchero herido crea la coyuntura de dos mundos que se encuentran, pero no se reconocen.

De cualquier modo, los elementos míticos que conforman este y todos los cuentos de *El trueno entre las hojas* comprueban que existe un trasfondo ideológico no necesariamente subyugado al aspecto político, como hasta ahora se ha pretendido. No es que lo político esté ausente, sino que todas las formas en que se aprecia este aspecto están relacionadas con una visión clara de Latinoamérica que Roa Bastos enunciaba en sus escritos y que plantea la integración como tarea pendiente.

Las lecturas de sus primeros cuentos han estado siempre vinculadas a lo político, en parte, porque la idea del escritor como «gusano de seda» puede abrir un paralelo con el caso del héroe dentro del texto, aunque este vínculo es mucho más amplio en el panorama social. De todas formas, lo cierto es que la lectura política de *El trueno entre las hojas* es solamente un ápice de los aspectos contenidos en el libro. Porque, además, estos contenidos

están también relacionados con una visión mítica de la historia en la utilización de oposiciones, elementos, nombres e historias míticas y, sobre todo, en el acto de la manifestación de la naturaleza del héroe. Respecto del concepto de naturaleza utilizado en *El trueno entre las hojas*, es claro que la visión que tenía Roa Bastos de ella en sus ensayos de la década de 1970 tienen plena validez para el volumen de cuentos de 1953. Con esto, podría establecerse que existe cierto paradigma de escritura que Roa Bastos desarrolla desde su primera publicación al menos hasta 1970 (aunque sea solo en el plano de las ideas) y habría que agregar, muy preliminarmente, que es posible que Augusto Roa Bastos cambiara de opinión en sus cuentos posteriores y construyera personajes con una “naturaleza binaria”, según él mismo confiesa en 2002:



La dialéctica de la oposición. Siempre algo está en oposición con su extremo. El Bien y el Mal, el blanco y el negro. 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 (citado en Courthes, 1997: s/p).

No podría aquí delimitar hasta cuando duró este cambio de paradigma, pero, al menos, esta cita acentúa que para Roa Bastos el concepto de naturaleza es fundamental en sus lineamientos estéticos y, en *El trueno entre las hojas*, se presenta como la procedencia original que el héroe (de naturaleza mítica) manifiesta ante un mundo que le es contrario. Las fricciones producen violencia en este proceso, primero, entre el héroe que intenta controlar su naturaleza, y, segundo, entre el héroe y el mundo artificial. El problema que encierran los cuentos es el de la integración, entendida dentro de las ideas del autor.

7. Conclusiones

La crítica acerca de la narrativa breve de Roa Bastos y, particularmente, acerca de *El trueno entre las hojas* ha sido difusa y poco sistemática desde la aparición del libro. La mayoría de los estudios críticos han destacado los aspectos políticos de los cuentos, que llevan a una reflexión, a veces, ideológica. Sin embargo, a través de los tres momentos principales expuestos en esta tesis, hemos visto que los análisis de algunos estudiosos han revelado aspectos centrales en el libro, que, en general, pueden extenderse a toda la narrativa del autor paraguayo, quien manifestó en muchas ocasiones su visión respecto del mundo, la coyuntura histórico-social latinoamericana, la literatura y la situación del escritor frente al mundo, lo que, sin duda, complejiza la aparentemente simple lectura ideológica de su obra.

Primero, entre Latinoamérica y el mundo polarizado de la Guerra Fría, y, luego, entre el escritor y la sociedad, Roa Bastos entiende que la “integración” es una necesidad urgente. El conflicto en los campos anteriores se produce por la pérdida de una naturaleza original que no vuelve y todo el proceso en el que esta naturaleza deviene a través del tiempo genera lo que él entiende como identidad. Por eso, conceptos como heterogeneidad, integración y naturaleza son centrales a la hora de entender sus escritos, tanto sus ensayos como sus cuentos. De allí que, a mi entender, lo que para Roa Bastos ocurre en el escritor, en el contexto del mercado editorial, puede aplicarse al héroe dentro del relato. En concreto, el héroe (personaje con características míticas) sufre la manifestación de su naturaleza inmerso en un universo narrativo heterogéneo, es decir, en el que confluyen varios “mundos” y sus modos de interpretación de la realidad.

A través del análisis de los cuentos de *El trueno entre las hojas* se desprende que la naturaleza es, para Roa Bastos, aquello que identifica la pertenencia de un personaje a uno de los mundos en conflicto, dentro del universo narrado. Sin embargo, esta naturaleza será enfrentada por mundos diferentes, muchas veces contrarios que confluyen en el mismo espacio literario (que, como la realidad, es heterogéneo). Esta noción de naturaleza es muy amplia en sus textos ensayísticos, pero está acotada en el caso de sus textos literarios, sobre todo en *El trueno entre las hojas*. En los cuentos del libro, se yuxtaponen lógicas distintas provenientes de mundos dispares a los cuales pertenecen los personajes; es entre estos mundos que acontece la acción. La naturaleza del héroe, marcada a través de la onomástica y los símbolos, determina su pertenencia a uno de los dos o más mundos presentes en los relatos. El sufrimiento involucra una violencia externa desde el mundo que le es contrario y una violencia interna, de momento que el héroe intenta contener su naturaleza. Todo eso constituye un proceso, a veces inacabado, de la integración del héroe. Pero en él, el héroe es consciente de su propia naturaleza y, en diferente medida, es agente o paciente de ella.

De todas maneras, ha quedado demostrado –y era el objetivo de la presente investigación– que lo transversal a todos los cuentos es que el héroe sufre la manifestación de su naturaleza y es esto lo que configura el relato. Aunque esta tesis la desarrollé solo en cinco de los relatos, en todo *El trueno entre las hojas* se percibe el mismo esquema diegético.

El presente estudio arroja algunas ideas respecto de los lineamientos estéticos de Roa Bastos en el libro estudiado, puesto que, como se revisó, los aspectos míticos disponen las acciones y determinan a los personajes, lo que permite afirmar que estos aspectos son más importantes que los elementos políticos que impregnan su obra, los que, hasta ahora, han tenido más cabida entre la crítica precedente.

A partir de las ideas planteadas, esta tesis se abre hacia nuevas líneas de investigación, fundamentalmente, la lectura ideológica que surge a través del tema de la integración en los cuentos de *El trueno entre las hojas* es un tema complejo, pues el planteamiento de que la integración termina con ser reconocidos no se da completamente en todos los cuentos del libro. Si Roa Bastos describió la integración de modo tan específico para hablar de Latinoamérica, qué significaría la situación final del héroe en los finales de los otros cuentos, pues, de seguro, en *El trueno entre las hojas* esta no es un proceso terminado.

Finalmente, estoy seguro de que las impresiones, opiniones y susceptibilidades que esta investigación ha despertado son el punto de partida para la discusión académica que merece *El trueno entre las hojas*.



8. Referencias bibliográficas

Bareiro Saguier, R. (1976). Trayectoria narrativa de Augusto Roa Bastos, *Texto Crítico* (4), 37-46.

Bareiro Saguier, R. (ed.). (1980). *La literatura guaraní del Paraguay*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Bauzá, H. F. (2007). *El mito del héroe: Morfología y semántica de la figura heroica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Belmar, Daniel. (1955). “El trueno entre las hojas” de Augusto Roa Bastos, en *Atenea: revista mensual de Ciencias, Letras y Artes* (363-364), 378-380.

Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Bogotá: Taurus.

Beristáin, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.

Bosson, G. (1982). Augusto Roa Bastos y la lengua guaraní. El escritor latinoamericano en un país bilingüe, en Schdared, L. (ed.) *Actas del Coloquio franco-alemán Augusto Roa Bastos* (pp. 79- 87). Düsseldorf: Tübingen.

Bukhart, S. J. (1969). *Duality in Roa Bastos* (Tesis de Master of Arts). Texas Tech University. Texas. Disponible en: <<http://repositories.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/11368/31295010302569.pdf?sequence=1>>

Cadogan, L. (1965). *La literatura de los guaraníes*. México: Editorial Joaquín Mortiz.

Campra, R. (1987). Lectura de un sistema textual: Los cuentos de Augusto Roa Bastos,

Nueva revista de filología hispánica, 2 (35), 789-818.

Cornejo Polar, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: ediciones de la Universidad Central de Venezuela.

Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP – Latinoamericana Editores.

Courthes, E. (1997). Augusto Roa Bastos: hijo de la dualidad y maestro de la delegación de la escritura, en *Asociación de investigadores en lengua quechua*. Disponible en: <<http://www.adilq.com.ar/Courthes02.html>>

Derrida, J. (1997). *Fuerza de ley: el «fundamento místico de la autoridad»*. Madrid: Tecnos.

Donoso, J. (1955). *Veraneo y otros cuentos*. Santiago: Universitaria.

Dussel, E. (1977). *Introducción a la Filosofía de la Liberación latinoamericana*. México: Extemporáneos.

Eliade, M. (2000). *Tratado de Historia de las Religiones: Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Fernández Buey, F. (1984). Los gustos y las opiniones de Karl Marx sobre cuestiones literarias y artísticas. *Enrahonar: quaderns de filosofia* (9), 35-49.

Fischer, S. M. (1991). El trueno entre las hojas: cultura popular y ficción o la arqueología de lo real, *Cuadernos Hispanoamericanos* (493-494), 159-174.

Girard, R. (1986). *El Chivo Expiatorio*. Barcelona: Anagrama.

- Girard, R. (1989). *La ruta antigua de los hombres perversos*. Barcelona: Anagrama.
- Goloboff, G. M. (1991). Roa y la consciencia histórica, *Cuadernos Hispanoamericanos* (493-494), 33-41.
- Guénon, R. (1969). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* (compilación póstuma establecida y presentada por Michel Vâlsan). Buenos Aires: Eudeba. Disponible en <<http://www.cibeles.org/Biblioteca/ReneGuenon/SimbolosFundamentalesdelaCienciaSagrada.pdf>>
- Kushingan, J. A. (2006). Culturas híbridas y análisis de las razas en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, LXXXIII (4), 541-551.
- Lehnerdt, U. (1973). Ensayo e interpretación de *Hijo de hombre* a través de su simbolismo cristiano y social, en Giacomani, H. (Ed.). *Homenaje a Augusto Roa Bastos: variaciones interpretativas en torno a su obra* (pp. 170-185). Madrid: Anaya.
- Lienhard, M. (1991). Del padre Montoya a Roa Bastos: la función histórica del Paraguay. *Cuadernos Hispanoamericanos* (493-494), 53-63.
- Lienhard, M. (1996). De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras, en *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 57-80). Philadelphia, EE.UU.: Asociación internacional de peruanistas.
- Lorenz, G. y M. Cerda. (1971). Cuestionario, *Taller de letras* (1), (96-108).
- Ludmer, J. (1992). La vida de los héroes de Roa Bastos, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (493-494), 113-118.

Luna Sellés, C. (1991). La temática en la narrativa breve de Roa, *Cuadernos Hispanoamericanos* (493-494), 83-90.

Maldavsky, David. 1973. Un enfoque semiótico de la narrativa de Roa Bastos: Hijo de Hombre, en H. Giacomani, (ed.) *Homenaje a Augusto Roa Bastos: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya, 79-95.

Marx, K. y Engels, F. (1976). *Textos sobre la producción artística*. Madrid: Alberto Corazón.

Martul Tobio, L. (1991). Pensamiento y formulación trágica en dos cuentos de Augusto Roa Bastos, *Cuadernos Hispanoamericanos* (493-494), 187-195.

Medina Núñez, I. (2000). La identidad latinoamericana: la visión de los literatos. En J. Juárez Núñez y S. Comboni (Eds.): *Integración cultural de América Latina y el Caribe: Desafíos para el tercer milenio* (pp. 149-163). Michoacán: AUNA.

Meliá, B. (1991). Una metáfora de la lengua en el Paraguay. *Cuadernos Hispanoamericanos* (493-494), 65-73.

Pacheco, C. (1992). *La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello.

Ricoeur, P. (1990). *Historia y verdad*. Madrid: Ediciones Encuentro.

Ricoeur, P. (2006). *Caminos del reconocimiento*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Roa Bastos, A. (1957, marzo). Problemas de nuestra novelística. *Alcor*, pp. 6-8. Recuperado de

<http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=11897>

Roa Bastos, A. (1991a). Los dilemas de la integración Iberoamericana: a la luz del V centenario del descubrimiento de América. En P. Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos: Antología narrativa y poética* (pp. 26-38). Barcelona: Suplementos Anthropos.

Roa Bastos, A. (1991b). El texto cautivo (apunte de un narrador sobre la producción y la lectura de textos bajo el signo del poder cultural). En P. Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos: Antología narrativa y poética* (pp. 89-99). Barcelona: Suplementos Anthropos.

Roa Bastos, A. (1991c). Del buen uso de los mitos. En P. Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos: Antología narrativa y poética* (pp. 78-80). Barcelona: Suplementos Anthropos.

Roa Bastos, A. (1991d). Entre lo temporal y lo eterno. En P. Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos: Antología narrativa y poética* (pp. 38-49). Barcelona: Suplementos Anthropos.

Roa Bastos, A. (1991e). Proposición para una alianza cultural entre los pueblos iberoamericanos. En P. Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos: Antología narrativa y poética* (pp. 66-72). Barcelona: Suplementos Anthropos.

Roa Bastos, A. (1997). *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires: Losada.

Roa Bastos, A. (2007). El agujero en el texto. *Revista Casa de las Américas*, (248), 91-92.

Rodríguez Alcalá, H. (1955). Augusto Roa Bastos y *El trueno entre las hojas*. *Revista Iberoamericana XX*, (39), 19-45.

Schmidt, F. (2000). Literaturas heterogéneas y alegorías nacionales: ¿paradigmas para las literaturas postcoloniales?, *Revista Iberoamericana*, 190 (LXVI), pp. 175-185.

Villegas, J. (1978). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.

Vidaurri, C. (2000, primavera). Augusto Roa Bastos, *Sincronía*, s/p. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. Recuperado de:
<<http://sincronia.cucsh.udg.mx/otono02.htm>>

