

Bilingüismo y dualidad en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos

Prof. María Verónica Serra

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Lomas de Zamora
dido_eneas@hotmail.com

RESUMEN. Paraguay es el único país latinoamericano en el que su lengua autóctona es reconocida como lengua oficial. El hombre paraguayo es claramente bilingüe. Esa condición genera en él una forma particular de pensamiento, que lo hace entender el mundo a partir de dualidades. La dicotomía español - guaraní y las dualidades que provoca, recorren la novela de Roa Bastos en todos sus niveles, transformándose en una característica recurrente de su construcción.
PALABRAS CLAVE. Bilingüismo - Dualidad - Paraguay - Guaraní - Español

ABSTRACT. The only Latin-American country which mother tongue is recognized as an official language is Paraguay. The man from Paraguay is plainly bilingual. This quality brings about a particular way of thinking which makes him learn the world he lives in from a dual point of view. Both the spanish and 'guarani' language dichotomy and the dualities it gives birth to run over every narrative level of Roa Bastos novel, and they become a recurrent characteristic of its construction.
KEY WORDS. Bilingualism - Duality - Paraguay - Guarani - Spanish

1. INTRODUCCIÓN

La novela *Hijo de Hombre* [1] fue escrita por el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos y publicada, en su versión original, en 1960. Esta obra es la primera de una trilogía compuesta además por *Yo, el supremo* y *El fiscal*.

Hijo de hombre ha sido reeditada con diversas modificaciones realizadas por el autor. Roa Bastos ha justificado la segunda versión de la novela diciendo que “un texto vive y se modifica, y es el lector el que lo varía e inventa en cada lectura; por eso también el autor puede variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza originaria, sino enriqueciéndolo con sutiles modificaciones”. [2]

Aquí nos basaremos en la edición realizada por Seix Barral en 1985, que sigue la primera versión publicada por la editorial Losada en 1960.

La obra de Roa Bastos ocupó un importante lugar dentro del movimiento conocido como *Boom* de la literatura latinoamericana. Se caracteriza, como la mayoría de las obras de ese período, por el uso particular que hace, no sólo del lenguaje, sino también de la temporalidad y la instancia narrativa; además de la intensa creación de símbolos y mitos que combinan las características del mundo moderno al que América Latina lucha por incorporarse y la herencia aborígena que no ha desaparecido, sino que más bien, ha abonado el suelo fértil en el que florece la cultura latinoamericana.

En la juventud de América, como territorio prácticamente virgen, conviven aún los rituales e ideas míticas aborígenes junto a los ritos cristianos y occidentales que hace ya más de 500 años trajeron los primeros conquistadores. Esto hace del continente americano un lugar invadido por lo *maravilloso*, donde la cultura occidental se mezcla con el sustrato de los pueblos autóctonos, donde lo pagano se funde con lo cristiano, donde el español y el portugués se modifican por el contacto con las lenguas aborígenes, donde dos culturas luchan por imponerse y, sin embargo, se fusionan dando origen a una nueva visión de mundo, mucho más rica y *maravillosa*.

Hijo de hombre con sus personajes, sus espacios y su relato nos presenta una agónica imagen de la historia y la sociedad del Paraguay de principios del siglo XX. Nos muestra un país destruido por las guerras con sus vecinos, acosado por el avance de la modernidad que promete grandes adelantos para algunos y más dolor, miseria y olvido para la mayoría. De alguna manera, la obra de Roa Bastos expone una imagen clara de la sociedad paraguaya: los pueblos que luchan por tener un lugar en la carrera del “progreso”; los intereses extranjeros que generan guerras donde mueren miles de inocentes; la explotación de los trabajadores en los yerbatales; las revueltas campesinas; los ideales y la lucha por la libertad; el contacto entre mestizos y aborígenes, entre el español y el guaraní. Este contacto entre las lenguas identifica a Paraguay, y lo diferencia del resto de Latinoamérica. El bilingüismo genera una forma distinta de sentir, de expresarse y, como ya afirmó alguna vez el mismo Roa Bastos, de escribir.

La mente del hombre paraguayo está dividida en dos, entre el guaraní, con todo su bagaje mítico, y el español, el idioma de los conquistadores primero, y de las oligarquías y clases dominantes después.

El bilingüismo y la diglosia (más adelante estableceremos las diferencias) son el sustrato de una manera particular de pensar, que se refleja con claridad en la obra de Roa Bastos. Esa singular forma de pensar implica, para nosotros, concebir el universo en términos de opuestos, o más precisamente, entender y construir el mundo a partir de dualidades.

La situación lingüística de Paraguay, dijimos, genera un pensamiento dual; una concepción dual del mundo. Esta dualidad se expresa en todos los ámbitos de la sociedad y la cultura del país; y, por supuesto, también en la literatura.

El arte, la literatura, jamás deja de ser una expresión más de una sociedad. La obra si bien no es, como asegurarían los antiguos románticos, fiel reflejo de la personalidad del artista, tampoco deja de ser parte del acto ético de un ser humano [3], es decir, siempre, incluso en la literatura, hay un hombre que se hace responsable por el producto de su enunciación. Ese producto queda marcado por el contexto en el que se enuncia. La obra de Roa Bastos es atravesada por las huellas del bilingüismo, y, por lo tanto, también en ella las dualidades se hacen presente.

Hijo de hombre expone una composición dual que puede observarse no sólo en el plano de la historia, que por momentos se torna evidente, sino fundamentalmente en el nivel del relato. En este texto todo tiene su doble: Miguel Vera como alter ego del autor, como autor fingido, como narrador y personaje, como víctima y victimario; el castellano y el guaraní; las tradiciones occidentales y los mitos aborígenes; la ficción que se mezcla con el discurso de la Historia; la ley de Dios y el poder del hombre, entre tantas otras dualidades.

La dualidad es producto del bilingüismo, y aparece en *Hijo de hombre* como una característica recurrente en la construcción de la novela.

Sin olvidar que la obra de Roa Bastos es increíblemente rica, hemos decidido acotar nuestro análisis, proponiéndonos rastrear las huellas del pensamiento dual, que aseguramos caracteriza al hombre escindido entre dos lenguas, para observar, así, el papel que las dualidades juegan en el relato del escritor paraguayo.

Nos basaremos específicamente en el tratamiento de la presencia de las dos lenguas y en los desdoblamientos de la instancia narrativa como productos del pensamiento dual.

2. DESARROLLO

*El guaraní es naturaleza,
verbo puro, poesía fósil. El
español es historia, código
y látigo. El guaraní es la
edad de oro del hombre, el
paraíso perdido. El
español, hierro y bronce,
"valle de lágrimas" [4]*

2.1 Consideraciones generales

Hijo de hombre está constituida, en su primera versión, por nueve capítulos divididos, a la vez, en un número variable de partes que oscila entre 7 y 29.

El capítulo con mayor cantidad de divisiones es el IV; mientras que los capítulos V y VII son los menos numerosos.

El cuarto apartado no sólo es el más extenso, sino que cumple un papel fundamental en la obra, ya que permite, desde el plano de la historia, separar la novela en dos grandes sectores [5]: el antes y el después, la historia antigua que se separa de la moderna o el Antiguo Testamento que se diferencia del Nuevo Testamento.

Este importante apartado recibe el nombre del segundo libro del Pentateuco: "Éxodo". Este tramo de la obra no sólo reitera el nombre y la raíz temática, sino también la técnica narrativa de ese pasaje de la primera parte de la Biblia. [6]

Los relatos del "Éxodo" bíblico se mueven entre dos coordenadas geográficas precisas: Egipto y el Sinaí. Allí "se desarrollaron los acontecimientos que hicieron de Israel el pueblo de Dios: la salida de Egipto, el paso del Mar Rojo y la Alianza del Sinaí...". [7]

La construcción de este cuarto capítulo sigue un orden similar al del relato bíblico. En ambos textos se expone la opresión de los trabajadores reducidos a la condición de esclavos. En la Biblia, es el pueblo de Israel el que se ha convertido en esclavo y ha construido para el Faraón las ciudades de almacenamiento de Pitóm y Ramsés. En *Hijo de hombre*, se exhibe la penosa situación de los trabajadores de los yerbatales, y fundamentalmente nos muestra la huida de Casiano Jara y su mujer, Natividad, del pueblo que significaba esclavitud: Takurú Pukú, hacia una nueva tierra: Sapukai. Así, del mismo modo en que los judíos dejaron Egipto para dirigirse a la tierra que "el dios de Abraham" les había prometido, Casiano Jara y Natí huyeron hacia el pueblo fundado, cerca de 1910, en los años del cometa Halley, por uno de sus antepasados.

El segundo libro del Pentateuco narra el nacimiento de un niño, Moisés, que estará destinado a salvar al pueblo de Israel, guiándolo por el desierto hacia la tierra prometida.

La obra de Roa Bastos también propone el nacimiento de un niño que, de cierta manera, nacerá predestinado a luchar y morir por su pueblo.

Cristóbal Jara y Moisés nacen y mueren para salvar a su pueblo; y en un nivel aún mayor, también **Cristo** nace para morir por otro, en este caso, por toda la humanidad.

De esta manera, el Antiguo y el Nuevo Testamento se fusionan, Cristóbal Jara es Moisés, pero también es Cristo [8]. Jesús es quien une las profecías del Antiguo Testamento con los hechos del Nuevo. Cristóbal Jara da continuidad al relato.

A partir de este primer y llano acercamiento al capítulo IV, pudimos advertir que su extensión no tiene que ver con la mera casualidad, sino que su papel es tan relevante en la obra que no debe pasar desapercibido. Este capítulo es la bisagra que une dos partes fundamentales de la novela, y que permite que la primera cobre sentido al ser puesta en relación con la segunda.

Volviendo al aspecto formal de la obra, recapitulemos: la novela presenta nueve apartados que pueden ser separados en dos grupos. El primero de ellos, al que llamaremos (A), está formado por los primeros cuatro capítulos; mientras que el segundo (B) incluye a los cinco restantes.

A la vez, la obra presenta una tercera división (C) en la que se reproduce un fragmento de una carta perteneciente a un nuevo personaje, Rosa Monzón, que se presenta como compiladora y conservadora del manuscrito de Miguel Vera (volveremos a referirnos a la presencia de este nuevo personaje - narrador en el ítem 2..2).

Antes de concluir con este primer “paneo” general de la obra, que nos permite conocer sus características más relevantes desde un punto de vista morfológico; debemos referirnos a la particular presentación que la novela hace de la temporalidad, para dejar abierto el camino que nos conducirá al análisis de las dualidades expuestas a lo largo del texto, y principalmente en los desdoblamientos de la instancia narrativa.

Hijo de hombre narra la historia de dos pueblos, Sapukai e Itapé, y de su gente a lo largo de más o menos 25 años. Si ordenáramos los distintos tiempos de la obra, podríamos observar que los acontecimientos se inician hacia 1910, fecha de la llegada del cometa Halley, de la fundación de Sapukai y de la desaparición de Gaspar Mora, creador del Cristo de Itapé; y que concluyen con la muerte de Miguel Vera y la conservación y compilación de su manuscrito por parte de Rosa Monzón, poco tiempo después de acabada la Guerra del Chaco en 1935 aproximadamente.

El tronco principal de la historia se mueve en ese segmento de tiempo; sin embargo, existen alusiones a hechos sucedidos anteriormente, como, por ejemplo, cuando Macario Francia cuenta su historia como hijo de un esclavo del dictador perpetuo, al que llaman El Supremo; o hechos sucedidos posteriormente al presente de la narración, como la muerte del propio Miguel Vera.

Los tiempos principales de la novela son siete, junto al que llamamos presente de la escritura, es decir, el momento en que Miguel Vera da cuenta de estar narrando, instante que coincide con su regreso a Itapé como alcalde.

Lo extraño de la temporalidad de esta obra reside en el orden en que se presentan los hechos. Para que resulte más claro, observemos ese orden en los siguientes cuadros [9]:

Segmento principal de tiempo

<i>Tiempo</i>	<i>Acontecimientos</i>
1	1910 – Fundación de Sapukai. Desaparición de Gaspar Francia. Construcción del Cristo de Itapé.
2	Niñez de Miguel Vera. Relato de Macario Francia. Huida de Casiano Jara y Nati. Nacimiento de Cristóbal Jara.
3 (a y b)	Adolescencia de Miguel Vera. Llegada a Sapukai del inmigrante ruso. Partida de Vera hacia el ejército. Episodio con Damiana Dávalos.
4 (a y b)	Adulthood de Miguel Vera. Regreso a Sapukai. Nuevas revueltas. Traición de Miguel Vera. Huida de Cristóbal Jara.
5	Prisión y libertad de Miguel Vera.
6 (a, b)	Guerra del Chaco. Muerte de Cristóbal Jara. Muerte de Pesebre. La sed.
7	Regreso a Itapé. Llegada de Crisanto Villalba. Prisión de los Goiburú.
Presente de la narración (PN)	Vida en Itapé como alcalde. Recorre toda la novela. El narrador / autor fingido Miguel Vera da cuenta de narrando.

Figura 1

Orden de aparición en la novela

<i>Capítulo</i>	<i>Tiempo</i>	<i>Voz Narrativa</i>
I	1, PN, 2,	1° persona
II	3 b	3° persona
III	3 a, PN	1° persona
IV	2	3° persona
V	4 a, PN	1° persona
VI	4 b	3° persona
VII	5, 6 b, PN	1° persona
VIII	6 a, b	3° persona
IX	7, PN	1° persona

Figura 2

Del mismo modo en que la temporalidad adquiere características particulares en la novela de Roa Bastos, la instancia narrativa no deja de aparecer extrañada. La voz del narrador se desdobra en dos. Miguel Vera es, en ocasiones, sólo narrador de la historia, y otras veces se convierte en protagonista. Asegura no recordar demasiado, porque cuenta algunos hechos que conoció de muy niño y, sin embargo, los describe con una precisión asombrosa.

El nombre del narrador permanece escondido hasta muy entrado el texto; y el lector, al principio, sólo advierte el desdoblamiento de la voz, pero no sabe a quién representa.

La voz narrativa se hace, por lo menos, doble; los tiempos se duplican; la novela se divide en dos; Miguel Vera se convierte en víctima y en traidor; la presencia indiscutible de la religión cristiana se diluye hasta permitir la aparición de su opuesto, de un fuerte humanismo que roza con el existencialismo; el campo se opone a la ciudad; se nace para morir y se muere para nacer...

Es evidente que la dualidad, los desdoblamientos, los opuestos y el doble son características constantes de la novela. El origen de estas dualidades tiene que ver, para nosotros, como ya adelantamos, con las huellas del bilingüismo de la sociedad paraguaya.

2.2 Las dualidades recurrentes en *Hijo de hombre*

2.2.1 Español - Guaraní: dualidad fundante. ¿Diglosia social o bilingüismo individual?

El Paraguay es una excepción a nivel latinoamericano, ya que es el único país en el que el idioma autóctono, o sea el guaraní, es reconocido como lengua oficial, “a pesar de ser postergado por el español, por una diglosia desfasada de la realidad lingüística, puesto que un cuarenta y cinco por ciento de la población es monolingüe en guaraní, en especial en las zonas rurales. En Asunción y sus alrededores también se habla *jopará*, una forma híbrida de ambos idiomas. (...) Sólo un cinco por ciento del pueblo paraguayo es monolingüe en español”. [10]

El término diglosia es comprendido comúnmente como sinónimo de bilingüismo; sin embargo, si bien se los utiliza indistintamente, no comparten el mismo significado.

La diglosia es un caso especial de bilingüismo, que se da cuando una de las lenguas goza de prestigio o privilegios sociales o políticos superiores.

Todas las lenguas valen por igual desde el punto de vista formal y lingüístico; el prestigio o dominio de una de ellas obedece a razones de tipo histórico - culturales.

En Paraguay, el español fue la lengua de los conquistadores, luego fue utilizada por las primeras oligarquías terratenientes, y más tarde por las clases dominantes; hoy es la lengua de los movimientos financieros, de la dirigencia política y del Estado. El guaraní, si bien es el idioma más hablado, no goza de los privilegios del español: no se escriben documentos oficiales en guaraní, no se filman películas ni se lo enseña como lengua principal en las escuelas. A diferencia de lo que sucede, por ejemplo en España, donde cada región, como Cataluña, Galicia o el País Vasco, procura defender su lengua, Paraguay aleja al guaraní del ambiente oficial; empero, la presencia de este idioma en la vida cotidiana del hombre paraguayo es innegable.

A nivel social, la diglosia es clara: una lengua (el guaraní) es relegada por otra (el español) que goza de mayor prestigio. No obstante, en lo individual, la sociedad paraguaya no se rebela contra su idioma autóctono. El hombre paraguayo es claramente bilingüe, no hace diferencias entre una y otra lengua, es decir, el bilingüismo pertenece al individuo; la diglosia, a la comunidad.

Como adelantamos en la Presentación, el bilingüismo genera en el ser humano una forma particular de sentir y pensar, que hace que todo sea concebido a partir de dualidades.

La primera gran dualidad, origen de las demás, dentro de la novela de Roa Bastos, es la dicotomía entre el español y el guaraní.

Antes de continuar refiriéndonos al resto de las dualidades y desdoblamientos, observemos de qué manera ambas lenguas aparecen en la novela, procurando advertir si la diglosia presente en el mundo oficial de la sociedad paraguaya se refleja o no en la voz de la instancia narrativa.

En un primer acercamiento a la obra, el lector puede sentir que aquí el español gana terreno sobre el guaraní, especialmente porque el narrador principal y autor fingido Miguel Vera ha decidido contar / crear su historia en castellano. Esta decisión del narrador puede conducirnos a creer que el fenómeno de diglosia se repite en *Hijo de hombre* y podemos llegar a considerar que la elección de una lengua implica el menosprecio de la otra. Esta hipótesis no sería correcta, pues no es posible considerar a *Hijo de hombre* como la repetición, en la literatura, de la diglosia existente a nivel social.

Es cierto que el narrador privilegia al español frente al guaraní como lengua literaria; sin embargo, los “usos” que le da a cada lengua son completamente diferentes.

El castellano está “cargado” con el dolor de la conquista, el maltrato de las oligarquías, las falsas promesas de progreso; por eso puede ser lengua literaria, pero no puede retratar el color de los paisajes, la historia del pueblo, la fuerza de la naturaleza, la sed o el miedo. Al menos eso parece considerar el narrador de la novela, puesto que narra la historia en español, pero reserva para el guaraní la descripción de lo bello, lo fantástico y lo maravilloso, que sólo un idioma con el bagaje mítico y simbólico como el que el guaraní trae consigo, tiene la capacidad de retratar.

El mismo narrador, Miguel Vera, comprende la capacidad que esta lengua posee para expresar lo mítico:

Lo escuchábamos con escalofríos (Macario). Y sus silencios hablaban tanto como sus palabras. El aire de aquella época inescrutable nos sapecaba la cara a través de la boca del anciano. *Siempre hablaba en guaraní. El dejo suave de la lengua india tornaba apacible el horror, lo metía en la sangre.* Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. *No la verdad tal vez de los hechos, pero sí su encantamiento.* (La bastardilla es nuestra) [11]

El idioma del conquistador narra la historia, pero es el guaraní el que le da color, colmándola de sentido, y es por eso que es utilizado, por ejemplo, en los sobrenombres que adquieren los personajes. Estos apodos actúan como un plus de sentido que el simple nombre en español no alcanza a expresar.

El terrible dictador Francia no sólo es llamado “El Supremo”, sino precisamente *Karái Guasú*, término guaraní que puede traducirse como “gran señor, hombre principal, linajudo”. La expresión en guaraní aumenta el sentido del término en español, y colabora en describir con mayor precisión al personaje.

-El *Karái Guasú* mandó tumbar las casas de los ricos y voltear los árboles. [12] (La bastardilla es nuestra)

En medio del parpadeo de innumerables velas que rayaba la tiniebla de la galería, el *Karái Guasú* en persona, ceñido de levita azul, calzón blanco y espadín, repartía limosna a los hijos de los pobres, casi sobre los sótanos de la prisión. Iban dejando sus candiles en los corredores a cambio de los cuartillos que caían de las *manos todopoderosas*. No tenían para darle más que esa gota de luz de su agradecimiento y de *su miedo*. [13] (La bastardilla es nuestra)

Casiano Jara recibe también un sobrenombre guaraní que completa su descripción, y que ayuda a definirlo como personaje: *Amoité*. Miguel Vera se encarga de explicar el significado de este apodo:

Un nombre cambiado a medias, como devorado también a medias por el verdín del olvido, con ese *Amoité* en lugar de Jara, que designaba en lengua india lo que era distante, no la lejanía solamente, sino lo que estaba más allá del límite de la visión y de la voluntad en el espacio y en el tiempo. [14]

La traducción literal de *Amoité* es “muy allá”. Así, *Amoité*, resume las características de Jara; lo presenta como un hombre que lucha más allá de los condicionamientos. Casiano Jara es el hombre que sobrevivió a la explosión de Sapukai, a la esclavitud del yerbatal, que salvó las vidas de su esposa y su hijo recién nacido, y quien con una férrea voluntad transformó un vagón abandonado en el espacio de los rebeldes, haciendo avanzar toneladas de hierro a través de una colina.

Los nombres guaraníes resumen las características del personaje, no hace falta explicar quién es Casiano Jara, alcanza con decir *Amoité*.

Para concluir, exponemos un último ejemplo que nos permitirá observar la importancia del nombre guaraní como portador de sentido. Recordemos el apodo de Crisanto Villalba, el ex - combatiente que regresa a Itapé: *Jocó*. Este término significa en lengua guaraní ‘héroe’. Crisanto es un héroe que regresa de la guerra, degradado, herido, loco, “titubeante y descalzo” [15]. Aquí la palabra ‘héroe’ adquiere un matiz irónico, muestra los “despojos” de la guerra, “el contrasentido del hombre crucificado por el hombre”. [16]

Los topónimos aparecen también, en su mayoría, en lengua guaraní; y, al igual que los nombres, agregan al lugar que bautizan un plus de sentido. Los ejemplos más importantes son dos: *Itapé* y *Sapukai*.

Itapé significa “piedra plana y liza”. El pueblo de Miguel Vera es ese lugar en el que no se pueden echar raíces; donde todos regresan, pero se sienten como extraños. Es el sitio al que volvieron Crisanto Villalba y el narrador, pero ninguno de los dos logra sentirse en casa.

“Yo estaba en mi pueblo natal como un intruso. Me hallaba sentado a la mesa de un boliche, junto a otros despojos humanos de la guerra, sin ser su semejante. Como en aquel remoto cañadón del Chaco, calcinado por la sed, embrujado por la muerte. Ese cañadón no tenía salida. Y sin embargo estoy aquí. (...) yo sigo, pues, viviendo a mi modo, más interesado en lo que he visto que en lo que aún me queda por ver. (...) Pertenezco a una clase de gente para la cual no cuenta el futuro y cuya soledad no es más que su incapacidad de amar y de comprender, con la cara vuelta al pasado, a sus imágenes hechizadas de nostalgia”. [17] (La bastardilla es nuestra)

- ¿Estás contento de volver, Crisanto?

Quedó pensativo, como esforzándose en penetrar la pregunta. Sus labios se movieron dos o tres veces antes de que se escucharan sus palabras.

- Yo no quería... - dijo.

- ¿No querías qué? ¿Desmovilizarte?

- No, no quería.

- Pero hace más de un año que la guerra terminó, Jocó.

- Eso es lo que siento - dijo él con verdadera tristeza en la voz - ¡Se acabó nuestra guerra tan linda! [18]

El otro término fundamental dentro de la toponimia guaraní presente en *Hijo de hombre* es *Sapukai*. Su significado es por todos conocido: 'grito'.

Sapukai es el pueblo que gritó por la libertad y por el dolor; el que gritó la opresión y que fue silenciado, durante años, por las bombas que lo destrozaron.

La elección del nombre de *Sapukai* no tiene que ver solamente, como dice el narrador, con el viento que al pasar entre los árboles produce un fuerte silbido. 'Sapukai' connota mucho más; cuenta, como los apodos, la historia de un pueblo.

El idioma español parece no alcanzar para describir la fuerza de la naturaleza, el color de los pájaros o la forma de los ríos, por eso, también aquí aparece el guaraní; esta vez, para mostrar lo bello, lo autóctono que un español tan contaminado no puede retratar. Las plantas, los animales y el estado del tiempo aparecen en guaraní: *urú, teyú - ruguai, barbacuá, urukuré'á...* [19]

Del mismo modo, las expresiones más fuertes, que permiten comprender lo que el personaje siente más hondamente, son presentadas a través de la pureza y la fuerza de la lengua india:

- A lo mejor, Natí, no es tan malo allá como se cuenta - dijo Casiano, satisfecho, mirando la calle a través de las rejas de la ventana.

- ¡Dios quiera, *che Karái!* - murmuró Natí con la cabeza gacha sobre el plato vacío, como si dijera amén. (La bastardilla es nuestra) [20]

Durante el traqueteo del viaje nació la criatura. Casiano se sacó los sudados despojos de su camisa y envolvió con ellos al recién nacido.

- ¡Cristóbal, Natí!

Los vagidos eran fuertes, como pequeños gritos.

¡Jho..., che rá'y! (La bastardilla es nuestra) [21]

Con un brusco viraje, Cristóbal intentó eludirlos. Se cerraron aún más. Se agachó para recoger el mosquetón. Uno de los atacantes se abalanzó sobre él y le asentó un puntazo que le atravesó la mano, haciéndole soltar el arma.

- *Peyéi tajhasá!* - rugió de indignación, sin detener la marcha culebreante. [22]

Como pudimos observar, la primera gran dualidad que actúa al mismo tiempo como fuente y origen de las demás es la presencia permanente de dos lenguas: el español y el guaraní.

Por momentos, el lector puede sentir que existe una fusión muy clara entre ambos idiomas, y puede verse tentado a pensar que el narrador nos cuenta la historia en una especie de *jopará*. Pero esto no es correcto. La narración de Miguel Vera alcanza un sutil equilibrio entre las lenguas, sin que ello implique fusión y, por lo tanto, desaparición de sus características propias. En la obra de Roa Bastos, cada lengua tiene su función claramente delimitada: el español, narra; el guaraní, describe. No hay un habla más prestigiosa que la otra; no se rescata una en detrimento de la otra.

Hijo de hombre no reproduce la diglosia de la comunidad paraguaya, sino que, en realidad, expone el bilingüismo del hombre de Paraguay, que comprende las diferencias de las lenguas y permite que convivan con sus especificidades.

2.3 Segunda gran dualidad: los desdoblamientos de la instancia narrativa

2.3.1 La dualidad de Miguel Vera: personaje y narrador. Narrador homodiegético y heterodiegético.

A riesgo de sonar reiterativos, insistimos: el bilingüismo provoca una particular manera de pensar que genera una concepción dual del mundo. Esta forma de concebir el universo a partir de dualidades se refleja con claridad en los desdoblamientos de la instancia narrativa.

Miguel Vera es el narrador principal de la obra; y, a la vez, es el arquetipo de la dualidad; en realidad, de una doble dualidad.

El narrador de *Hijo de Hombre* sufre un proceso de desdoblamiento o, más precisamente, de cuatro diferentes desdoblamientos. Los dos primeros se advierten en el plano del relato; el tercero se observa en el nivel de la historia (teniendo en cuenta las características del narrador como personaje); y el cuarto y último entra en relación con ambos planos.

Vayamos por orden, y exponamos las características de lo que hemos dado en llamar “Primer desdoblamiento”.

Como narrador principal, la voz de Miguel Vera recorre toda la novela. A veces se muestra y se reconoce, no sólo como narrador, sino como creador de la historia que cuenta; en otras ocasiones se oculta detrás de las voces de los personajes para alejarse de la historia.

Nos encontramos así frente a la primera dualidad de Vera, porque es, a la vez, narrador y personaje, pero fundamentalmente porque su actividad como narrador no permanece constante, sino que se mueve entre un papel homodiegético y uno heterodiegético, es decir, Miguel Vera se cuenta a sí mismo y cuenta la historia de los otros.

El lector advierte con seguridad este primer desdoblamiento en la voz del narrador, a partir del capítulo II, cuando el “yo” que prevalece en el primer apartado toma distancia y se transforma en un “él”. Así se comprende fácilmente el juego de la variación pronominal, que aquí no indica cambio de narrador, sino sólo desdoblamiento, la otra cara de la misma moneda; ya que siempre es Miguel Vera el locutor que se hace responsable de la enunciación. El “yo” que subyace a ese “él”

sigue siendo el mismo narrador que juega con su participación y alejamiento de la historia que narra. “Él” y “yo” son dos de las muchas caras de Miguel Vera.

Como lectores, reconocemos el desdoblamiento de la voz, recién a partir del segundo capítulo; sin embargo, la separación de la voz del narrador ha comenzado a producirse mucho antes, en el primer apartado, cuando, de una forma muy sutil, la voz narrativa comienza a dividirse y moverse entre la primera y la tercera persona, dentro de una misma y fundamental secuencia:

En aquel tiempo el pueblo de Itapé no era lo que es hoy... (p. 10) (La bastardilla es nuestra)

Ahora, los trenes pasan más a menudo... (p.10) (La bastardilla es nuestra)

Los itapeños tenían su propia liturgia, una tradición nacida de ciertos hechos no muy antiguos pero que habían formado ya su leyenda. (...) Era un rito áspero, rebelde, primitivo, fermentado en un reniego de insurgencia colectiva, como si el espíritu de la gente se encrespara al olor de la sangre del sacrificio... (p. 11) (La bastardilla es nuestra)

Esto *nos ha valido a los itapeños* el mote de fanáticos y de herejes. (p. 12) (La bastardilla es nuestra)

Yo era muy chico entonces. Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando. (p. 12) [23] (La bastardilla es nuestra)

Miguel Vera atraviesa, como narrador, un “Segundo desdoblamiento”, que se reconoce en la modificación de la perspectiva. Este particular narrador presenta los hechos desde perspectivas diferentes. Esto se relaciona, claro está, con la dualidad existente en su voz, tema que acabamos de comentar. Con el uso de la primera persona, Miguel Vera no sólo nos cuenta su historia, introduciéndose como personaje, sino también, nos muestra sus “sentimientos”; mientras que con la utilización de la tercera persona, además de narrar los hechos de los otros, nos expone su propia historia desde un ángulo de mayor objetividad.

En la siguiente cita podemos observar cómo, a partir del uso de la tercera persona, el narrador muestra lo que vivió al ser encarcelado y culpado de traición, sin exponer realmente su sentir:

- ¡Teniente Vera!... - barbotó el oficial -. ¿Me ha oído? - lo removió con la punta de la bota.(...)

- Usted sabe muy bien lo que le estoy preguntando. De nada le va a servir hacerse el desentendido ahora. Usted mismo contó toda aquella noche... - se volvió hacia el civil -. ¿No es cierto señor jefe? (...)

- Lo que se dice en una borrachera no tiene valor... (...)

- ¡Sin embargo, usted dijo la verdad! - farfulló el capitán. (...)

- Yo no delaté a esos hombres (...)
- No, usted los denunció (...)
- Estaba borracho... [24]

Por el contrario, al emplear la primera persona deja ver sus sentimientos más profundos:

No tengo que perder la cabeza, sin embargo. Soy *todavía* el jefe del destacamento. Debo velar hasta el fin por la suerte de mis hombres. Entreveo sus esfumadas siluetas, a los grumos fulgurantes que estallan en esta continua y encandilada tiniebla. (...) Todo se ha vuelto irreal. Me reservo para lo último, aferrándome a este final destellos de razón, a este resto de lápiz. Cada vez me resulta más pesado, como si estuviera escribiendo con el esqueleto carbonizado de un árbol. A ratos se me cae y me lleva mucho tiempo encontrarlo. (La bastardilla pertenece al original) [25]

La modificación de la perspectiva se relaciona, también, con la narración desde un punto de vista infantil, y la que se acerca a la visión del adulto.

Existen tramos del relato en los que el protagonista cuenta su historia a partir de una mirada infantil, y otros en los cuales esa mirada se encuentra modificada por el punto de vista del adulto. El ejemplo más concreto, que nos permitirá establecer esta diferencia, es el del episodio de Damiana Dávalos. Veamos cómo el narrador lo expone a partir de dos puntos de vista diferentes: el del niño, primero, y el del adulto, después.

Extendimos el pequeño equipaje y nos acostamos sobre una manta que sacó Damiana de su atado. Cerca de nosotros (...) se tendió la pareja de recién casados.

(...) Del otro lado del pedazo de tapia seguían los arrumacos y besuqueos. De tanto en tanto la oía quejarse a ella despacito, como si el otro le hiciera daño jugando.

(...) Me desperté y me encontré junto a Damiana, muy apretado a ella. (...) noté que Damiana estaba tratando inútilmente de dar de mamar a su crío.

(...) Cuando me di cuenta, me encontré buscando con la boca el húmedo pezón.

(...) No sé por qué me vino de nuevo el recuerdo de la Lágrima González. No quería pensar en ella. Entonces chupé con fuerza, ayudándome con las manos hasta que el seno quedó vacío y Damiana se volvió de costado con un pequeño suspiro.

Yo me dormí sin soñar más nada. [26]

Allí, una noche de hacía 20 años, en mi primer viaje a la capital, me había acostado entre las piedras con la Damiana Dávalos a esperar con los otros pasajeros el transbordo del alba. (...) Tendido entre las piedras aún tibias por el sol de la tarde, junto a la lavandera que dormitaba con el crío

(...) me costó agarrar el sueño. Me apreté más a ella. (...) Su cuerpo blando de mujer turbaba mi naciente adolescencia. (...) del otro lado de un pedazo de tapia, empezaron a oírse los murmullos, las risitas y los sofocados quejidos de una joven pareja. (...)

La Damiana Dávalos también suspiraba (...) bajo mis tanteos. Allí fue cuando (...) succioné su pecho en la oscuridad robando la leche del crío enfermo, traicionando también a medias al marido en la cárcel. Así yo había descubierto el triste amor en la oscuridad junto a unas ruinas, como un profanador o un ladrón en la noche. [27]

El “Tercer desdoblamiento” sufrido por Miguel Vera se advierte en el plano de la historia. No nos detendremos aquí en hacer un análisis profundo del contenido de la obra, ya que excedería el objetivo expuesto en la presentación, pero consideramos importante referirnos, en este caso, a la dualidad del protagonista como personaje, porque, para nosotros, es posible advertir allí un nuevo desdoblamiento de la figura de Miguel Vera.

No sería descabellado asegurar que el protagonista de *Hijo de hombre* es un personaje doble desde su propia esencia. Es, al mismo tiempo, militar y líder de la montonera de Sapukai; pero a la vez, se convierte en un traidor, que delata los planes y ubicación de sus compañeros en medio de una borrachera; intenta pelear contra la opresión de su pueblo, al formar parte durante un breve período del grupo de los rebeldes, y, sin embargo, al volver a Itapé se deja llevar por la seducción del poder y se transforma en alcalde. Se siente extraño en su lugar y, no obstante, no lo abandona.

Miguel Vera puede ser un niño inocente o un adulto taimado; compañero de los rebeldes o su peor enemigo; el mejor y el peor jefe de tropa; puede creer en la fuerza de Dios, pero seguir el poder del hombre...

El mismo narrador / personaje comprende su dualidad y la sufre:

Me sentí hueco de pronto. ¿No era también mi pecho un vagón vacío que yo venía llevando a cuestas, lleno tan sólo con el rumor del sueño de una batalla?. Rechacé irritado contra mí mismo ese pensamiento sentimental, digno de una solterona. ¡Siempre esa *dualidad* de cinismo y de inmadurez turnándose en los más insignificantes actos de mi vida! (La bastardilla es nuestra) [28]

Como él mismo reconoce, Miguel Vera se mueve siempre entre el cinismo y la inmadurez; la dualidad es parte de su propia construcción como personaje. Esa dualidad lo transforma en un ser ambiguo, tan ambiguo como su propia muerte: ¿suicidio, asesinato o accidente?, ¿murió por su propia mano, o fue Cuchuí quien en un descuido lo asesinó?. Paradójicamente, una de las posibles traducciones de Cuchuí es DESTINO.

El cuarto y último desdoblamiento de Miguel Vera se produce luego de su muerte, cuando su voz ya no tiene lugar en el texto; en el momento en que una nueva voz lo presenta como autor.

“...Así concluye el manuscrito de Miguel Vera, un montón de hojas arrugadas y desiguales con el membrete de la alcaldía escritas al reverso y hacinadas en una bolsa de cuero. Las había escrito hasta poco antes de recibir el balazo que se le incrustó en la espina dorsal. La tinta de las últimas páginas estaba fresca; el párrafo final, borroneado a lápiz” [29]

Así muere Miguel Vera, en calidad de personaje y narrador, pero nace en un nuevo nivel, a otro orden del mundo.

2.3.2 La narración como un juego de Cajas Chinas.

Ya nos referimos a la dualidad de Miguel Vera como narrador (homodiegético y heterodiegético) y personaje, pero hasta ahora no dijimos que los desdoblamientos vuelven a producirse, ya no inscriptos en la figura de Vera, sino a un nivel más general.

Miguel Vera no es la única voz que narra en este relato, él, que parece ser el “dueño” de la historia, en realidad, se halla en el mismo nivel que el resto de los personajes, pues no es más que una voz citada.

Hacia el final del texto se reproduce el fragmento de una carta de un nuevo personaje, Rosa Monzón, que repite la dicotomía narrador / personaje de Miguel Vera.

Rosa Monzón se convierte en un nuevo narrador que tiene la tarea de compilar la historia de otro. Si pensamos en su actividad de compiladora, podemos suponer que sería incorrecto entenderla como una nueva voz narradora; sin embargo, Rosa participa del proceso de narración, porque es, en primer lugar, quien cuenta el último aspecto de la historia de Vera, al narrar los hechos de sus últimos días de vida y los de su extraña muerte. Además, como conservadora y compiladora, si bien no ha agregado su voz en el “manuscrito”, ha hecho retoques al copiarlo omitiendo los párrafos que la aludían directamente a ella. Recordemos que el narrador no sólo es aquel que tiene una voz que lo represente, sino que es el que mueve los hilos por detrás de la historia, tenga o no tenga voz.

La instancia narrativa se hace cada vez más compleja, puesto que ya no alcanza con hablar de Miguel Vera y sus desdoblamientos; el lector advierte que detrás de este relato hay alguien más. Podemos pensar que ese alguien es Rosa Monzón, y no sería totalmente incorrecto; sin embargo, sentimos que un gran narrador pensó, armó y expuso todas estas voces, todos estos dobles. Sentimos que existe una mano más poderosa que las de Vera y Monzón, y es cierto. Hay otro narrador, el más poderoso de todos, que movió realmente todos los hilos de este texto. Él no tiene voz, pero existe. Es quien reprodujo la carta de Rosa Monzón, es quien está por encima de todos, aunque su voz no sea explícita.

Un narrador - personaje es citado por un nuevo narrador - compilador, y éste, a su vez, se transforma en una nueva “voz” citada por otro narrador aún más “poderoso”.

El mecanismo de narración de *Hijo de hombre* recuerda el conocido juego de las Cajas Chinas.

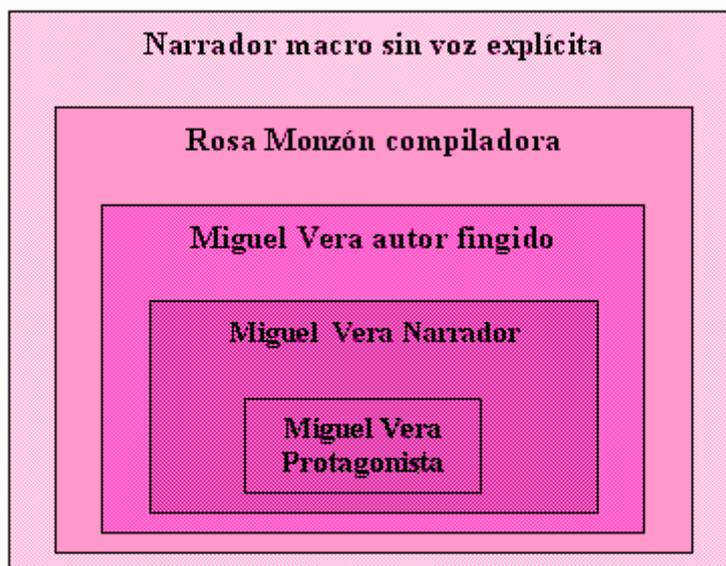


Figura 3

3. CONCLUSIONES

América es un continente muy joven aún, nacido de la exquisita combinación entre la cultura aborígen y el mundo occidental, combinación que lo hace único, diferente del resto del mundo.

Durante años, los conquistadores europeos intentaron arrancar de raíz la herencia de los pueblos aborígenes; asesinando, quitando de la faz de la tierra un sinnúmero de pueblos y comunidades, prohibiendo sus expresiones culturales, su participación política, aniquilando sus derechos sociales y destruyendo su lengua autóctona.

En muchas zonas del continente, la victoria del conquistador fue aplastante. En nuestro país, por ejemplo, las comunidades aborígenes son muy pequeñas y, sólo un mínimo número mantiene su propia lengua.

Paraguay es un caso diferente. La cultura guaraní permanece prácticamente intacta, pero dominada por una minoría blanca que, por supuesto, habla la lengua del antiguo conquistador: el español. Este idioma, a nivel social, goza de todos los privilegios que no le llegan nunca a la lengua india. La diglosia de la comunidad paraguaya es evidente; sin embargo, el hombre de Paraguay respeta el idioma de sus antepasados aborígenes, y no hace diferencias. La sociedad vive un fenómeno de diglosia; el hombre individual, de bilingüismo.

Este bilingüismo provoca una forma de pensar muy particular, que hace que el mundo se conciba a partir de dualidades.

Debido a que la literatura nunca se separa completamente del hombre y la sociedad que la producen, ya que siempre se advierten en ella las huellas del contexto en el que surge; esa particular manera de sentir y de pensar la deja marcada a fuego.

La obra de Roa Bastos es ejemplo de esa dualidad, ya que se la reconoce en todos los niveles: en la historia y en el relato.

Hijo de hombre tiene una clara composición dual, que se observa en el plano de la historia al reconocer la dualidad de sus personajes; al comprobar los intertextos bíblicos con el Antiguo y el Nuevo Testamento; al descubrir la oposición que plantea entre la religión cristiana y una especie de nuevo humanismo; pero también se hace evidente en el nivel del relato, a partir de la presencia de la dicotomía español - guaraní y, fundamentalmente, por medio de los desdoblamientos de la instancia narrativa.

Incluso el lector se hace doble, para convertirse en la última gran dualidad, en el último gran desdoblamiento.

Existe un lector que lee la historia del teniente Miguel Vera narrador; luego, ese mismo lector se desdobra para conocer la historia de Miguel Vera autor; a continuación, es víctima de un nuevo desdoblamiento, y se enfrenta a lo que cuenta Rosa Monzón; para quedarse, por fin, con lo que le muestra un narrador más poderoso, un narrador que, como Dios, mueve los hilos de la historia, pero nunca se deja ver; un narrador en el que hay que creer, sin haberlo visto.

Miguel Vera, Cristóbal Jara, Saluí, María Rosa, Gaspar Mora, Macario Francia, Jocó, Cuchuí y nosotros, como lectores dobles, somos la gran creación del *todopoderoso* narrador. Pero nos toca a los lectores ser los más desafortunados, puesto que en nosotros recae el mayor desdoblamiento; en el momento en que advertimos que nos dejamos llevar del mismo modo que el vagón que avanza por la colina.

Notas

- [1] ROA BASTOS, AUGUSTO (1985), *Hijo de hombre*, Barcelona, Seix Barral. (1ª Edición: Buenos Aires, Losada, 1960)
- [2] Citado en: MACIEL, ALEJANDRO (2002), *El trueno entre las páginas*, Asunción, Intercontinental Editora, p. 22
- [3] Acerca del concepto de acto ético de la enunciación, véase: BAJTIN, MIJAEL (1997), *Hacia una filosofía del acto ético* (Edición de Tatiana Burbnova), San Juan, Universidad de Puerto Rico.
- [4] CORVALÁN, GRAZIELLA (1987), *El español del Paraguay en contacto con el guaraní*, Asunción, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, p. 12.
- [5] La división de la historia en dos partes nos permite establecer una de las grandes dualidades de la obra de Roa Bastos. En ítems posteriores nos referiremos específicamente al tema de las dualidades como característica recurrente en *Hijo de hombre*; especialmente a partir del tema del bilingüismo y el de los desdoblamientos de la instancia narrativa, según expusimos ya en la presentación de este trabajo.
- [6] Cf.: AUDUBERT, ROSA: “El estigma de la cruz en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos” (en línea), *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/estigma/html>. Consulta: 22/10/04

- [7] Introducción al Éxodo en *El libro del pueblo de Dios*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1989.
- [8] La asimilación entre Cristóbal Jara y Cristo se sostiene, no sólo por el nacimiento predestinado de ambos, sino por su particular llegada al mundo. Recordemos, además, que no inocentemente el nombre de la madre de Jara es *Natividad*.
- [9] Aquí presentamos el segmento principal de tiempo; sin embargo, como ya expusimos, dentro de cada apartado existe una gama muy amplia de alusiones temporales.
- [10] CORVALÁN, GRAZIELLA: Op. Cit., p. 27.
- [11] ROA BASTOS, AUGUSTO: Op. Cit., p. 13.
- [12] *Ibidem*, p. 13.
- [13] *Ibidem*, p. 14.
- [14] *Ibidem*, p. 134.
- [15] ROA BASTOS, AUGUSTO: Op. Cit., p. 255.
- [16] *Ibidem*, p. 283.
- [17] *Ibidem*, p. 277.
- [18] *Ibidem*, p. 270.
- [19] Todos los nombres de animales y plantas que sirven aquí como ejemplo han sido extraídos del Capítulo IV: "Éxodo".
- [20] ROA BASTOS, AUGUSTO: Op. Cit., p. 84.
- [21] *Ibidem*, p. 99.
- [22] *Ibidem*, p. 242.
- [23] Todos los fragmentos pertenecen a la Parte 1 del Capítulo I de ROA BASTOS, AUGUSTO: Op. Cit.
- [24] ROA BASTOS, AUGUSTO: Op. Cit., pp. 141-142.
- [25] *Ibidem*, p. 204.
- [26] *Ibidem*, p. 77.
- [27] *Ibidem*, p. 130.
- [28] *Ibidem*, p. 134.
- [29] *Ibidem*, p. 284.

Bibliografía

AUDUBERT, ROSA: “El estigma de la cruz en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos” (en línea). *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/estigma/html> Consulta: 22/10/04

BAJTIN, MIJAEL (1997), *Hacia una filosofía del acto ético* (Edición de Tatiana Burbnova), San Juan, Universidad de Puerto Rico.

CORVALÁN, GRAZIELLA (1987), *El español del Paraguay en contacto con el guaraní*, Asunción, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos.

COURTHÉS, ERIC: “Presence guaraní dans *Hijo de hombre*” (en línea). Portal de Roa Bastos. Universidad de París X. Nanterre. Dirección URL: <http://www.upn.fr/info/roa/145/hdh/html> Consulta: 10/01/05

Diccionario guaraní - español. Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos. (en línea) Dirección URL: <http://www.cpes.py/info/guarani/html> Consulta: 29/01/05

DUBATTI, JORGE (2002), “Teatro, cultura y semántica de la enunciación: fundamento de valor y régimen de experiencia” en *El teatro jeroglífico: herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, 2002.

El libro del pueblo de Dios, Madrid, Ediciones Paulinas, 1989.

FILINICH, MARÍA ISABEL (1997), *La voz y la mirada: teoría y análisis de la enunciación literaria*, México D.F., Plaza y Valdés Editores.

MACIEL, ALEJANDRO (2002), *El trueno entre las páginas*, Asunción, Intercontinental Editora.

ROA BASTOS, AUGUSTO (1985), *Hijo de hombre*, Barcelona, Seix Barral. (Primera Edición: Buenos Aires, Losada, 1960)

© María Verónica Serra 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

