

EL ESPACIO DEL SECRETO EN *HIJO DE HOMBRE*, DE A. ROA BASTOS

ÁUREA REY HERRERO
Universidad de León
MANUEL PÉREZ BLAS

RESUMEN

En el presente trabajo se aborda el estudio de uno de los elementos fundamentales de la novela **Hijo de hombre**, de A. Roa Bastos: el secreto. El secreto, como conocimiento que se oculta a alguien, está presente en todo el conjunto de la obra: el secreto del narrador, de los personajes, de la propia historia... En ella encontramos elementos que contribuyen a realzar aún más el espacio ocupado por el secreto. A lo largo del artículo se citan varios de dichos elementos y se estudian de forma exhaustiva las estructuras cerradas que aparecen en la novela y que contribuyen a darle un marcado carácter de hermetismo a la misma.

PALABRAS CLAVE

Roa Bastos, **Hijo de hombre**, secreto, estructuras cerradas, hermetismo, el espacio del secreto en Literatura, flash back, estructura cíclica, secretos de la narración, secretos del narrador, secretos de los personajes.

RÉSUMÉ

Dans cet article on met en oeuvre l'approche d'un des éléments fondamentaux du roman **Hijo de hombre** de A. Roa Bastos: le secret. Le secret, en tant que savoir caché à autrui, il est présent dans l'ensemble de l'ouvrage: le secret du narrateur, des personnages, de l'histoire elle-même... On y trouve des éléments qui contribuent à souligner encore davantage l'espace occupé par le secret. Tout le long de l'article on cite plusieurs de ces éléments-là, et on étudie en profondeur les structures fermées qui apparaissent dans le roman et qui contribuent à faire ressortir son caractère hermétique.

MOTS-CLÉ

Roa Bastos, **Hijo de hombre**, secret, structures fermées, hermétisme, l'espace du secret en Littérature, flash back, structure cyclique, secrets de la narration, secrets du narrateur, secrets des personnages.

ABSTRACT

In this paper we try to study one of the fundamental elements of the novel **Hijo de hombre**, by A. Roa Bastos: the secret. The secret, as knowledge hidden to someone, is present in the whole work: the narrator's secrets, the characters' secret, even the secret of the story itself. In the novel we find other elements that help to raise even more the place occupied by the secret. In this paper we quote several of such elements, and study in depth the close structures that appear in the novel and contribute to give it a strong character of hermetism.

KEY WORDS

Roa Bastos, **Hijo de hombre**, secret, close structures, hermetism, the place of secret in literature, flash-back, cyclic structures, the secret of the narrative, the narrator's secrets, the characters' secrets.

* * *

Es sabido que en muchas obras literarias el secreto –del narrador, de los personajes...– se manifiesta como uno de los elementos esenciales de las mismas. En ellas suelen darse alguna de las cuestiones que ya señalaba Dällembach:

La première concerne les savoirs –savoir inconscient inclus– que les textes littéraires réservent en frappant leur diffusion d'un arrêt provisoire ou définitif, incontrôlable ou maîtrisé. La deuxième intéresse les modalités textuelles de la mise au secret selon que celle-ci porte sur l'énoncé (...) l'énonciation ou le langage même (...) la troisième question, enfin, a trait à la relation oblique et discontinue qui prévaut entre celui qui n'"a" pas le secret et celui qui le détient (ou est censé le détenir) (...) constitue le texte en dépositaire du secret de l'Autre, le rend désirable à ce titre (...) ¹.

Las delicadas líneas de fuerza que se entremezclan en las obras en las que el secreto forma parte del espacio textual, hacen que, a veces, literatura y psicoanálisis se den la mano en la tarea de esclarecer los distintos códigos presentes a lo largo de la obra estudiada. El secreto de una obra no difiere en absoluto del sentido que se da a ese término en cualquier otro orden de la vida: un conocimiento que se oculta a alguien. Para que exista tal secreto podemos decir que deben estar presentes tres elementos semánticos imprescindibles: el conocimiento, la disimulación de dicho conocimiento y la relación con los demás

1. L. Dällembach, "Les versants secrets de la littérature", in **Versants**, Revue Suisse des Littératures Romanes, ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1981, n.º 2, p. 9.

que se organiza a partir del rechazo de la comunicación de ese saber. En este sentido, para que se dé tal secreto en una obra concreta no basta con la existencia del mismo, sino también la ignorancia de ese saber oculto por parte del lector, al que se le supone interesado en desvelarlo. En realidad, el secreto suscita en el lector una búsqueda que no siempre se verá coronada por el éxito, ya que quizás ello sea secundario, puesto que, como señala Pingaud, “la règle du récit est simplement l’attente, et peu importe que celle-ci soit comblée ou non (...), que l’énigme soit résolue ou demeure entière”².

Por lo que se refiere ya más concretamente a la obra de A. Roa Bastos, **Hijo de hombre**, cabe decir que el secreto parece conformar el conjunto de la obra, dando lugar a un todo en el que resulta difícil disociar unos elementos de otros para analizar las características que el secreto reviste en cada una de sus manifestaciones literarias. El espacio de un artículo nos impide analizar a fondo todos y cada uno de dichos elementos, presentes en la estructura de la novela, en el estilo del autor, en los propios personajes, etc. Nos limitaremos a ciertos aspectos de la narración.

UNA ESTRUCTURA CERRADA

Si ya el estilo y la singular composición de la novela permiten pensar a primera vista que el secreto es uno de los ejes alrededor del cual se articula el relato, la narración misma, con relación a su propia estructura, en cuanto a los elementos que en ella se encuentran presentes, viene a confirmar esa primera impresión.

Las afirmaciones de Pingaud³ referidas a que todo relato puede representarse bajo la forma de una Ω mayúscula en la que los dos extremos están tan próximos que prácticamente coinciden, formando un signo circular, y que el discurso literario es, por definición, cerrado, tienen su mejor confirmación en **Hijo de hombre**. Sin embargo, también en este caso, la estrecha fisura que queda entre los dos trazos horizontales de la Ω le sirve al lector para buscar alguna pista, para tirar del hilo que le pueda llevar al ovillo original, guiado por la curiosidad, yendo de descubrimiento en descubrimiento: “(...) il ne s’agit plus d’un discours, c’est la réserve où je puise pour l’interpréter”⁴.

La novela de Roa nos da, desde la primera lectura, la impresión de contener una estructura cíclica, cerrada, conteniendo incluso otras estructuras cerradas en su interior.

Primeramente, observamos cómo cada capítulo parece comenzar y terminar en sí mismo, sin que esperemos ninguna relación con los siguientes, ya que todos

2. B. Pingaud, “ Ω ”, in *Du secret*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, n.º 14, ed. Gallimard, Paris, 1976, p. 248.

3. Cf. B. pingaud, op. cit., pp. 248-260.

4. Ibid., p. 258.

presentan una cierta unidad. En ocasiones tenemos que avanzar en la lectura de varios capítulos para darnos cuenta de la relación que existe entre ellos, así como del hecho de que ese aislamiento en pequeñas unidades no es más que aparente. Y sin embargo, cada uno de ellos posee una vida propia.

En el primero, la historia de Gaspar –en el pueblo de Itapé– no tiene nada que ver con la del Doctor de Sapukai que aparece en el segundo.

En el tercero, es una vez bien avanzado el relato cuando encontramos la conexión con el precedente, al que completa en cierto modo, sobre todo en su última parte.

El cuarto relato, el de los Jara y su huida de la plantación, es de nuevo totalmente independiente con relación a los anteriores, aunque podamos encontrar algún indicio que nos anuncia un posible enlace posterior. Así, en la p. 117⁵ podemos leer: “Era de Sapukai. Casiano Jara estaba en el convoy rebelde (...)”. En ese capítulo, lo que le da unidad y vida propia –podría funcionar perfectamente como un cuento aislado– es la huida de los Jara, terrible por el realismo y los sufrimientos de la pareja.

El quinto, a pesar de las incesantes vueltas atrás, también presenta una estructura totalmente cerrada: Cristóbal Jara y la historia del vagón le confieren una unidad en sí mismo.

Quizás sea el sexto el que guarde una relación más estrecha con los capítulos precedentes, dado que Cristóbal continúa siendo el personaje principal. A pesar de ello, como se trata de las repercusiones de una nueva sublevación que tuvo lugar en Sapukai –la traición de Vera, la persecución de Cristóbal, la represión del resto de los montoneros y la huida final de Cristóbal con la ayuda de los leprosos–, podemos decir también que todo ello contribuye a dar unidad y sirve de apoyo para que la narración tome cuerpo: es el héroe mítico el que se va forjando poco a poco.

El capítulo siguiente presenta el cambio más nítido con relación a la forma externa del relato: se trata en esta ocasión de un diario, sin que tenga, por tanto, ninguna relación con el resto de la novela. Se trata de un capítulo en el que el protagonista absoluto es Vera, el cual narra a través del diario sus pensamientos, sus temores, sus vacilaciones en la prisión de Peña Hermosa, y aunque también Jara aparece de nuevo con el camión de agua, nos da la impresión de tratarse de algo aislado en el interior del relato, como un islote en medio del río, como el islote sobre el que se encontraba la prisión. Si en el caso del islote su comunicación con la tierra firme se lleva a cabo a través del agua que fluye alrededor, en el caso de la narración Jara es el lazo de unión entre Vera –el narrador– y el resto de la obra.

El octavo capítulo supone una nueva vuelta atrás en la cronología, una nueva ruptura, por consiguiente, en la narración de la historia. La introducción de un nuevo personaje, Salu’í, y la auténtica odisea del agua –lo que representa en

5. Todas las citas de páginas hacen referencia a la edición de Alfaguara de 1977.

realidad el nudo del relato–, le dan, como en los casos precedentes, una vida propia a todo este capítulo en el que la personalidad del héroe llega a definirse completamente. Prueba de la unidad de este capítulo es la película –cuyo guión es del propio Roa– basada precisamente en su contenido: *La sed*, film que obtuvo varios premios en Argentina y España en 1960 y 1961.

La última parte de la novela, que describe la historia del último excombatiente de la guerra del Chaco, cobra de nuevo una personalidad propia. Si se cambiase el nombre del pueblo y el del alcalde, podríamos encontrarnos ante un cuento correctamente construido, sobre todo si tenemos en cuenta el hecho de que aparece como recogido por la doctora Rosa Monzón –que no aparecía anteriormente– al final del relato.

Podemos decir, por consiguiente, que la estructura cerrada de cada una de las nueve partes de las que se compone la novela, contribuye a dar al conjunto esa característica de hermetismo, de gran círculo que parece caracterizar a *Hijo de hombre*. Pero también existen, además, otros aspectos que contribuyen todavía más a subrayar esa impresión. Así, por ejemplo, la utilización reiterativa de la técnica cinematográfica del *flash back*. Esta técnica está cuidadosamente distribuida y dosificada a lo largo de la obra. Se podría decir que dicha técnica realiza la función de una pompa de jabón, en cuyo interior podríamos ver desarrollarse otra escena, aislada, por tanto, del relato en curso, tanto en la cronología como en la acción. En el capítulo cuarto aparece uno de los ejemplos más significativos. Al comienzo, se trata de los Jara (Casiano, Natí y su hijo) que huyen a través de la selva, y, bruscamente, se nos cuenta la historia anterior de Casiano, uno de los sublevados del tren de Sapukai –su huida hacia el sur, su llegada a Takurú–Pukú, la esclavitud, las vejaciones, el nacimiento del hijo..., la huida–, relacionándose así con el comienzo del capítulo.

Un procedimiento similar se emplea en el quinto capítulo, aunque mucho más enmarañado por la presencia continua de recuerdos, y siendo Vera el narrador en primera persona: después de haber contado el viaje con Cristóbal, en busca del mismo vagón escondido en la selva, se vuelve al origen de la idea de aquel viaje:

Lo presenté esa misma mañana en que fueron a buscarme (...) Hacía poco que yo había llegado al pueblo. Yo no recordaba haber contratado el viaje (...) Se acercó y me bisbiseó al oído: –Vamos. Kiritó le espera (...) (p. 117)

En el mismo capítulo hay otra ruptura mucho más brusca todavía, en la que se describe el levantamiento en el que participa el padre de Cristóbal:

De tanto en tanto descargaba a los costados certeros machetazos, franqueándome el paso.

Cuando el levantamiento agrario del año 12 (...) Casiano Jara había levantado a la peonada de las olerías de Costa Dulce, unos cien hombres (...) (pp. 179–181)

Así pues, la narración de la historia del levantamiento, la explosión del convoy y la historia del vagón de años más tarde se ven completadas cuando el relato vuelve al presente con la aparición, finalmente, del mítico vagón.

En el capítulo octavo, quizás para que el lector comprenda mejor por qué Salu'í quiere ir a toda costa con Cristóbal en la difícil misión de llevar agua al regimiento de Vera, incluso sabiendo que ello podría costarle la vida, Roa Bastos introduce un nuevo *flash back* para referir su vida anterior:

Nadie sabía nada de ella, con alguna certeza. Ni ella misma tal vez. Había olvidado todo lo que estaba detrás. Hasta su antiguo nombre, María Encarnación. Corrían varias versiones de su historia (...) Algunas hacían coincidir su venida con la primera movilización del 28 (...) –Vine a ver la farra y me quedé (...). (p. 294)

En el último capítulo vuelve a recurrir de nuevo a esa misma técnica. Sin ella no comprenderíamos la reacción de los habitantes de Itapé ante la presencia del último excombatiente. La vuelta atrás supone la necesidad de relatar todo lo que había acaecido entre el jefe político del pueblo durante la guerra –Melitón Isasi– y Juana Rosa, la mujer de Crisanto Villalba, el último soldado en regresar a su casa, así como el asesinato de aquél a manos de los gemelos Goiburú, y la tardía investigación que Vera debe llevar a cabo cuando vuelve al pueblo. Luego, la narración vuelve al presente, una vez que todos están ya en el boliche al que se dirigían cuando el narrador dio marcha atrás en la narración.

Sin embargo, no es solamente la utilización de la técnica cinematográfica la que ayuda a conferir a la novela esa estructura cerrada de la que hablamos, sino que hay también otros hechos que evidencian de forma más clara dicha estructura. Encontramos, por ejemplo, la narración de la muerte de Cristóbal Jara. Todo el capítulo VIII parece estar encerrado dentro de un bucle por la narración de ese acontecimiento. Debemos recordar que el capítulo VII acababa justamente con la muerte de Cristóbal cuando, después de muchas penalidades, y completamente manco, llega finalmente con el camión de agua al lugar en el que se encontraba Vera:

En medio de una nube de polvo, con las ruedas en llamas, el camión ha avanzado zigzagueando por el cañadón. He disparado también sobre él varias ráfagas (...) Ha seguido avanzando con el tanque bamboleante (...) hasta embicar contra un árbol. (p. 279)

Y el capítulo VIII, después de la odisea descrita con todo detalle, teniendo a Cristóbal como personaje central, termina prácticamente en el mismo punto que el capítulo precedente:

Varias ráfagas de ametralladora, imprecisas, balbuceantes, como disparadas por un ebrio o un loco, astillaron finalmente los vidrios, pero el camión siguió avanzando en zigzag (...) Al chocar contra un árbol se detuvo (...) (p. 345)

Como se puede constatar, el único cambio es el del punto de vista. El capítulo precedente estaba narrado por Vera, mientras que en éste Roa Bastos vuelve a utilizar la tercera persona, lejana e impersonal, como si se tratase de una simple acta notarial en la que los acontecimientos estuviesen únicamente certificados. De ese modo, con la repetición mencionada, el bucle se cierra, correspondiendo a la última hazaña del héroe: el intento de salvar a Vera, hazaña que se cierra por ambos extremos de la narración –principio y fin– con su propia muerte. Se trata pues de una estructura circular perfecta que correspondería a lo ya expresado por B. Pingaud:

Tout récit peut se présenter sous la forme d'un "oméga" majuscule. Les deux traits horizontaux qui encadrent la boucle désignent le linéaire (...). Mais les deux traits sont si proches, l'espace entre les deux si étroit, qu'à la limite, cet avant et cet après coïncident: ce qui illustre la boucle, signe du circulaire⁶.

Sin embargo, todavía nos queda por analizar la gran circunferencia, la que abarca y encierra a toda la novela. No es una coincidencia el hecho de que al principio la acción –descrita en primera persona por Vera– comience en el pueblo de Itapé, y que también sea allí donde la novela termina, relatada de nuevo por el propio Vera, si excluimos la fugaz aparición de la doctora Rosa Monzón, quien no hace más que copiar las hojas de Vera:

Después de los años, en estos momentos en que el país vuelve a estar al borde de la guerra civil entre oprimidos y opresores, me he decidido a exhumar sus papeles (...). Los he copiado sin cambiar nada, sin alterar una coma (...) (p. 388)

Podría decirse que el tiempo no había pasado para aquel pobre pueblo: las mismas gentes, los mismos problemas... El tiempo transcurrido y la guerra no habían servido para nada:

Ahora, los poguasús del gobierno están perdiendo en el papel lo que nosotros ganamos en el terreno (...) ¡Dejamos allá brazos y piernas! ¡Sembramos los huesos de cincuenta mil muertos!... ¿Para qué? ¡Los hombres bajo tierra no prenden! (p. 369)

Tampoco habían servido para nada los levantamientos agrarios del pasado, puesto que la rebelión se siente de nuevo:

En todo Itapé, como en muchos otros pueblos, fermenta nuevamente la revuelta (...). Las montoneras vuelven a pulular en los bosques. El grito de ¡Tierra, pan y libertad!... resuena de nuevo sordamente en todo el país (...) (p. 378)

6. B. Pingaud, op. cit., p. 252.

El propio Vera piensa estar reviviendo tiempos pasados, temiendo que de nuevo todo vuelva a suceder como en otra época:

Temo que un día de estos vengan a proponerme, como allá en Sapukai, que les enseñe a combatir. ¡Yo a ellos..., qué escarmio! (p. 379)

Y no solamente se condenaba a revivir el pasado en el tiempo de la narración, sino también, años más tarde, cuando la doctora Rosa Monzón se decide a sacar a la luz los escritos de Vera.

Asimismo, otros elementos nos recuerdan la vuelta al pasado, al origen del relato: Cuchuí, el hijo de Crisanto, presenta de nuevo las marcas de la enfermedad que hizo morir a Gaspar Mora (la lepra):

Ya para entonces le habían comenzado a brotar las manchitas del albarazo. Tal vez el blanco rescoldo del mal de Gaspar Mora (...) (p. 366).

Vera, al describir el inicio de las nuevas revueltas, reflexiona sobre la repetición inexorable y cíclica de los hechos:

La fuerza de su indestructible fraternidad es su Dios. La aplastan, la rompen, la desmenuzan, pero vuelve a recomponerse de los fragmentos, cada vez más viva y pujante. Y sus ciclos se expanden en espiral. (p. 378)

Algunos de los elementos de una estructura geométrica en espiral ya han sido señalados por Lilia Pérez González ⁷, poniendo de manifiesto que los personajes ligados a Sapukai se movían en órbitas concéntricas, cuyo último círculo sería el que dejó la explosión del tren: los representantes del sistema yendo desde sus casas a la taberna; el médico –y más tarde el perro– yendo desde la choza, pasando por el cementerio y la colonia de leprosos, hasta el bar, haciendo después el camino de vuelta; y María Regalada, dando vueltas alrededor del cementerio, de la choza del doctor y de la colonia de leprosos. Esta autora señala también el hecho de que dicha estructura geométrica en espiral está presente sobre todo en los capítulos pares –los que tienen un carácter marcadamente épico– en tanto que “representación gráfica del expandirse del ideal o acción revolucionaria tras de romper un círculo estático”.

Se diría, pues, que en **Hijo de hombre** cada capítulo, cada historia, forman parte de un gran cuadro, de una pintura percibida únicamente a partir de cada una de las visiones parciales, las cuales, aunque forman un todo cerrado –limitado por el marco del cuadro– poseen una cierta unidad y una vida propias, guardando también la estructura cerrada que caracteriza a la novela en su conjunto.

7. L. Pérez González, “Sobre **Hijo de hombre**, de Roa Bastos”, in **Cuadernos Hispanoamericanos**, n.º 334, Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid, Abril de 1978, pp. 111-118.

Esa estructura cerrada que se acaba de analizar es uno de los elementos que más impiden al lector la penetración en los distintos secretos que subyacen en la historia: secretos de la narración, del narrador, de varios personajes... Resulta evidente que dicha estructura no basta para sostener la afirmación de que esta es una de las obras en las que más espacio ocupa el secreto en todas sus manifestaciones. Sirva como orientación el añadir de modo sintético que hay mucho más: gran abundancia de espacios cerrados que contribuyen a hacer más impenetrable el hermetismo de la novela (hondonadas y barrancos, la selva, el yerbal, el islote de la prisión, el desierto hostil, las trincheras, el cerco enemigo, el cementerio, la prisión, el calabozo, el vagón de los prisioneros, la maniobra de tenaza envolvente del ejército, el fortín de Boquerón, el camión de Cristóbal Jara –que será su ataúd–...). Si a ello unimos los secretos que guardan algunos personajes (Macario, Gaspar, el Doctor de Sapukai, Casiano, Cristóbal, Vera...), la soledad y el silencio que frecuentemente les rodean, la noche y la oscuridad presentes en los momentos de máxima tensión, los simbolismos, el abundante sustrato guaraní y la mitología que aparece a lo largo del relato, ya tendremos una visión global de la obra con relación a una de sus peculiaridades más marcadas: el espacio del secreto.

