Hijo de hombre, version femenina

Nathalie Bittoun-Debruyne

Además de la clara referencia bíblica que contienen las palabras del título de la novela, **Hijo de hombre**, también se nos connota, en un primer momento, todo un universo masculino del cual parece quedar excluida la mujer con su mundo. Huelga volver ahora a insistir sobre los contenidos histórico-míticos de la obra, así como sobre su intensa fuerza documental y social: estos aspectos ya han sido hondamente trabajados y estudiados como para querer aquí ponerlos en duda o intentar demostrarlos de nuevo⁽¹⁾. Lo que sí puede ofrecer cierto interés es intentar un pequeño análisis del tratamiento que, justamente, da Roa Bastos a este elemento, excluido a primera vista, la mujer.

Una lectura superficial confiere todo el protagonismo de la novela a dos hombres: Miguel Vera y Cristóbal Jara; las mujeres que se cruzan en sus vidas pueden parecer simples adyuvantes, personajes anecdóticos o decorado de fondo (resulta difícil no relacionar este aspecto con el tratamiento que también reciben en los Evangelios, una de las referencias obligadas del libro). Sin embargo, conociendo la profundidad de la obra de Roa Bastos, ¿podemos contentarnos con una lectura tan simplista?, ¿podemos dejar de lado unos personajes que se van incrustando en el relato hasta llegar a ser parte de su espina dorsal? En **Hijo de hombre**, la mujer no se limita a acompañar, y vamos a intentar demostrarlo desde estas pocas líneas.

1. Nacer sin madre, tener hijos sin esposa.

El primer contacto con **Hijo de hombre** es el de la masculinidad, una masculinidad autosuficiente que, además, se permite el lujo de rechazar a la mujer. Macario Francia, portador del mito y de la memoria colectiva, juega con los niños de Itapé el papel de las madres transmisoras de la cultura oral: la única mujer que hubiera podido cumplir su mismo papel era "María Rosa, la chipera que vivía en la loma de Carovení. Pero ella tampoco hablaba. Y si hablaba, nadie le hacía caso porque era lunática."⁽²⁾ Pero Macario no se limita a usurpar una función tradicionalmente femenina, sino que, además, la presencia de las

mujeres le sella los labios: "Su retraimiento era completo cuando alguna mujer se colaba en el ruedo"(pág. 33). Hasta tal punto que, incluso "ya caduco y tembleque, las descubría enseguida" y tenían que marcharse. Macario explicaba entonces la historia de Gaspar Mora, el constructor de instrumentos, al que todas las mujeres amaban, y que no amaba a ninguna. Gaspar Mora, que tuvo un hijo y murió virgen, "ajeno para todas, excepto para esa melodiosa mujer sin cabeza que apretaba entre sus brazos, encorvado sobre ella, en la oscuridad"(pág. 35), su guitarra. En Macario caben todas las contradicciones, por eso los mellizos Goiburú se rien de él; sin embargo, Miguel Vera sabe que, para el viejo, el hijo de Gaspar Mora es el Cristo tallado. Hay también otra forma de nacer, en boca de Macario: "Porque el hombre, mis hijos, [...] tiene dos nacimientos. Uno al nacer, otro al morir.. Muere pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el prójimo"(pág. 56). Esta idea de doble nacimiento se encuentra reflejada en otra frase, esta vez de Silvestre Aquino, cuando descubre la nueva personalidad de Salu'í: "¡Estás naciendo de nuevo, Salu'í!"(pág. 332), palabras que ella interpreta después junto a Kiritó: "Antes de morir, Aquino me dijo que yo estaba naciendo de nuevo. Tal vez tenía razón"(pág. 352). No podemos dejar de pensar que hay seguramente algún hilo conductor entre estas ideas y la de esa reivindicación de autonacimiento del Supremo.

Por otra parte, la adopción de Cuchuí por Vera también podría considerarse como una paternidad que excluye a la mujer, tanto en la concepción, como en la convivencia.

No debe extrañarnos que este trato de exclusión quede particularmente reflejado en el primer capítulo del libro: no por casualidad lleva el mismo título, **Hijo de hombre**. Aquí, la mujer no transmite nada, ni la vida, ni el mito; en cambio, tanto para Gaspar Mora -que la acepta como única compañía-, como para los hombres, la muerte es mujer hasta tal punto que "Pensaron que la muerte también se había enamorado del músico"(pág. 42). Una muerte que Gaspar describe como una compañera comprensiva, paciente y llena de sabiduría. Una muerte/mujer capaz de enamorarse, que tiene su reverso en la "ramera insaciable" del capítulo VII que va seduciendo uno a uno todos los hombres del teniente Miguel Vera en su larga agonía sedienta en el Chaco; una escalofriante descripción nos relata cómo el espectro lascivo se va llevando a los soldados, cómo tienta con el suicidio o el abandono de la vida. Y, dato curioso, de la misma manera que la muerte tiene este doble tratamiento -mujer pura/mujer impura-, también la guitarra tiene su lado oscuro; el hacendado Aguilero Coronel, después de tocar unas canciones, se refiere a la prostituta que le está esperando: "Ahora voy a tocar mi otra guitarra ..."(pág. 146).

2. Mujer pura/mujer impura.

La mayoría de las mujeres que aparecen en **Hijo de hombre** van oscilando entre estos dos conceptos, o pasando del uno al otro, casi siempre de forma irreversible.

2.1. La redención

Cuando se habla de redención, sobre todo en un contexto como el de **Hijo de hombre**, resulta imposible no pensar en la evangélica María Magdalena. Todos tenemos presente la imagen de la prostituta que se redime por amor, y es más, por amor a un hombre

que nunca podrá conseguir. Por lo tanto, un amor que no espera nada, un amor que es sacrificio y entrega sin ser correspondido. Un amor que se satisface consigo mismo, que alcanza la plenitud en sí mismo. Pero aquí se acaba la comparación. Porque los dos personajes que evocan a la Magdalena van mucho más allá de este mito que, una vez más, tras su aparente exaltación de la mujer, no hace sino someterla y humillarla.

En primer lugar María Rosa y Salu'í tienen su forma peculiar de prostituirse; la chipera sólo recibía hombres de paso, troperos, viajeros, nunca a los hombres del pueblo; la india se permitía el lujo de echar a sus clientes, o de "cerrar su piri" si no estaba de humor o le "traían serenatas": incluso mandaba buscar al hombre que quería, Kiritó, aunque éste nunca acudió. En segundo lugar, Cristóbal acaba unido a Salu'í; en el caso de María Rosa, no queda tan claro: ella pretende que el padre de su hija Juana Rosa es Gaspar Mora (pág. 368), aunque los habitantes de Itapé dicen que es imposible y, según Macario, Gaspar murió virgen (págs. 36 y 38); pero ¿qué hay de las manchas blanquecinas en el cuerpo de su nieto Cuchuí? Roa, está claro, se ha encargado de sembrar todas las dudas necesarias como para que elijamos la solución que nos parezca más satisfactoria. De todos modos, nos encontramos ya bastante lejos de la Magdalena; pero veremos más adelante que la distancia es aún mayor.

2.2. La caída

Hay toda una serie de mujeres que, por diversas circunstancias, acaban prostitutas o amancebadas en el peor sentido de la palabra: la orgullosa Lágrima González recluida en un burdel; su compañera Esperanza Goiburú, perdida tras un tropero; la hermana de ésta, Felicitas Goiburú, amancebada con Melitón Isasi; Juana Rosa, víctima (?) del mismo seductor. Todas comparten un destino a menudo trágico, víctimas de su condición y sus circunstancias. Pero, y la pregunta es pertinente, ¿qué hubiera sido de Natí Jara sin su embarazo que la preservó de Chaparro? La idea de juicio, la dicotomía pura/impura quedan aquí invalidadas. Y es que, cuando se piensa en la parábola de la mujer adúltera, se olvida demasiado a menudo que Jesús se niega a juzgarla: lo único que se encargan de hacernos recordar es aquel "Ve y no peques más". Sin embargo, de la misma manera que nadie puede tirarle una piedra, tampoco Cristo puede enjuiciarla: Roa, él, no lo ha olvidado, y esta idea se encuentra tras las palabras de Kiritó, cuando Salu'í le pregunta si la desprecia: "Cada uno es lo que es. Y nadie puede despreciar a otro" (pág. 351).

Estos conceptos, tan firmemente anclados en nuestra moral judeo-cristiana, aparecen pues en un primer momento en **Hijo de hombre** para irse difuminando de tal manera que el autor acaba en cierta medida con unos tópicos tan nefastos como falsos. De una situación a la otra, sólo hay un paso y, Roa Bastos nos lo demuestra, franquearlo depende de tantos factores, voluntarios o aleatorios, que el querer juzgar resulta, además de imposible, un absurdo.

2.3. El sacrificio

Cualquier intento de clasificación corre el peligro de simplificar en exceso o de pasar por alto sutilezas que se escapan del esquema. De hecho, en este apartado podríamos citar personajes que acabamos de ver pero que, por su trayectoria especial, hemos trabajado más

arriba: es el caso de María Rosa, o Salu'í, o, tal vez, Juana Rosa'. Posteriormente, tendremos en cuenta también estos aspectos.

Las mujeres que trataremos aquí, en cambio, se salen un poco de los esquemas anteriores aunque, vale la pena repetirlo, sea a menudo únicamente por causas puramente aleatorias. Son mujeres que sacrifican todo lo que son y lo que poseen por el hombre que aman, sean correspondidas o no, respetadas o no. María Regalada y Alexis Dubrovsky, Natí y Casiano, Ña Brígida y Melitón Isasi y hasta Damiana Dávalos'.

María Regalada siente por Dubrovsky un amor que va más allá del tiempo y la esperanza: como el perro del Doctor, ella le sigue esperando, pendiente de su cementerio y su hijo, que se encarga de recordarle la última noche en que fue concebido por este hombre que nunca le había hecho caso, sino sólo para salvarle la vida.

Natí está dispuesta a todo por Casiano: huir por los yerbales, que sea embarazada o con el hijo recién nacido, irse a vivir al vagón y empujarlo hasta el final de la locura de su hombre'.

En un extraño estado donde se mezclan amor, devoción religiosa, voyeurismo, masoquismo y, tal vez, hasta lesbianismo, Ña Brígida sufre las humillaciones de la infidelidad rabiosa de Melitón. Sin embargo, no puede concebir la vida sin él y la muerte de Isasi la lleva al suicidio.

Damiana se va a Asunción por la salud de su hijo, pero sobre todo, por ver a su marido preso y enseñarle el bebé que aún no conoce.

2.4. La profesión.

Son personajes secundarios, pero que completan un cuadro donde realidad, mito y sociedad se funden para formar un fresco completo: ahí están Flaviana, la prostituta que acompaña al hacendado Aguilero Coronel, o las tremendas sirvientas de Ña Lolé, siempre pendientes de obtener información y de divulgarla. Ña Lolé, propietaria de la fonda que, claramente, hace las veces de burdel, un personaje alto en colores, experta en tratar a todos los hombres (o a casi todos, porque el gringo se le escapa), como en hacerse respetar, y que tiene claramente marcados su territorio y su poder: "La mujerona del fondín sabía poner el dedo en la llaga, pero también sabía ser agradable. Más de una de sus chivatas se había ido como barragana de alguno de sus huéspedes." (págs. 82-83), y Miguel Vera la retrata así, aludiendo a su alojamiento en "[...] una fonda de la orilla cuya propietaria, inmensa y charlatana, la popular Ña Lolé, ejercía una especie de matriarcado vitalicio sobre la gente de paso por Sapukai." (pág. 181).

Las prostitutas que aparecen en otras ocasiones como, por ejemplo, en el yerbal, suelen ser, una vez más, víctimas de su condición y circunstancia: "En el pueblo abandonado sólo quedaron unas cuantas mujeres. Avejentadas prostitutas en la degradación más extrema, o viudas que se volvían tales para seguir subsistiendo" (pág. 133).

2.5. La honestidad.

Así como, para los casos anteriores, hemos encontrado personajes bien definidos, muy trabajados en general, las representantes de la honestidad y los valores más tradicionales suelen aparecer bajo forma de masa o de grupo portador de juicios, ideas o, raramente, acciones. Suelen ser como este grupo de mujeres decentes del campamento que Salu'í pudo haber envidiado y que se ceban con ella, extrañamente, justo cuando ella había empezado su proceso de "regeneración": "Pero, en un momento imprevisible para todos, la inconcebible regeneración comenzó [...] Pero nadie creyó en su voluntad de purificación. De nada le valió. El pasado impuro y cercano la tenía presa en su jaula como a una cotorra. No la habían juzgado antes. La juzgaban ahora, cuando ella era otra. [...] La iban a expulsar del campo. El barrio alto hizo sentir el peso de su honorabilidad sobre las casuchas equívocas del bajo. Una comisión de damas ensombrilladas presentó sus quejas al Comando de la guarnición" (pág. 313). Pero resulta que justo entonces se declaró la guerra, y las que tuvieron que marcharse, asustadas, fueron esas damas, mientras que Salu'í se quedaba para trabajar en el hospital. Hay, en la descripción de Roa, una distancia y una ironía que nos revelan qué opinión tiene de unas y otra.

En esta misma categoría podríamos situar las damas de Sapukai, irritadas porque el gringo dormía en el corredor de la iglesia, ya que "el Paí Benitez le permitió ese privilegio, contra las protestas de la comisión de damas que no miraban al forastero con buenos ojos, porque él las ignoraba por completo." (pág. 70) (De la misma manera que, por cierto, ignoraba a todo el mundo.) Una vez que el gringo se ha transformado en el Doctor, su actitud es radicalmente distinta: "Las damas de la comisión parroquial se hacían atender, casi todas, por el Doctor, a quien en sus tiempos de vagabundo no habían querido permitir que durmiera en el corredor de la iglesia" (pág. 81). El texto de Roa Bastos es suficientemente explícito y cualquier glosa se hace innecesaria.

Ellas se encargarán también de organizar y preparar el baile en honor de los militares que vinieron a reprimir el conato de sublevación encabezado por Cristóbal Jara.

2.5. La vocación.

Si la devoción ligeramente supersticiosa y pagana de las mujeres es algo que Roa Bastos no duda en retratar (págs. 96 y 390, por ejemplo), pocas son las representantes directas de la Iglesia. De hecho, si no fuera por la hermana Micaela, que aparece en el capítulo IX, sólo salen mencionadas dos veces las damas o hermanas de la Orden Terciaria de forma, aquí también hay que decirlo, bastante irónica; hablando de la futura concurrencia al baile, el jefe político argumenta al capitán Mareco: "¡Van a venir hasta las damas de la Orden Terciaria!" (pág. 224), para demostrarle la suma expectación que tal acontecimiento ha suscitado; y su salida de la sala de baile tiene también su puntilla: "Salió el cura y tras él emigraron también con aire devoto las hermanas de la Orden Terciaria, que habían estado comadreando animadamente en un rincón." (pág. 233)

Aunque estas observaciones puedan parecer un poco anecdóticas, no hemos de olvidar que, muy a menudo, son tan importantes las ausencias como las presencias: en el marco

narrativo que Roa ha querido presentar, no nos hubiera sorprendido ver unas cuantas monjas trabajando en el hospital de campaña; allí, en cambio, encontramos a Salu'í y Juana Rosa:

La hermana Micaela, cuyo relato transcribe Miguel Vera en el capítulo IX,⁽³⁾ da una imagen muy poco acorde con el estereotipo que nos hacemos de una mujer que ha tomado el velo. Sus intervenciones en el capítulo X confirman esta sensación: su fe y sus rezos se ven postizos al lado de sus chafarderías, sus intromisiones y su falta de delicadeza. Aspectos que, sin embargo, no se dejan ver en su relación con Ña Brígida: en un primer momento, es posible que fuera a hacerle compañía para enterarse mejor de lo que estaba pasando, aunque muy rápidamente le pudo el amor que sentía por aquella mujer. Fascinada por la pasión de la esposa de Isasi, se pasaba horas cuidándola, haciéndole masajes, rezando con ella, consolándola, velando su sueño. No hace falta insistir sobre lo ambiguo de esa relación y el consentimiento tácito de la una frente a la devoción enamorada de la otra.

A través de sus palabras, nos enteramos también del destino de Juana Rosa y de Felicitas Goiburú, aunque las motivaciones de estas mujeres queden claramente distorsionadas por el punto de vista de Micaela: es interesante observar cómo descalifica a otro testigo de estos mismos hechos, la india Conché Avahay que, en el caso de Juana Rosa, podría retratar un personaje muy distinto del que presenta la hermana. Para Micaela, la caída en dos tiempos de Juana Rosa se debe a su "sangre caliente"; la india, en cambio, pretende que "no tuvo más remedio que venir a servir de barragana a Melitón Isasi porque éste la amenazó con matar a su hijo", y que se había ido "al Chaco a buscar a Crisanto [su marido] para morir o volver con él" (pág. 369). Una vez más, Roa Bastos nos presenta una polifonía que nos obliga a decidir qué versión nos parece más probable o, tal vez, más satisfactoria.

2.6. Chiperas y alojeras.

Son espléndidas las descripciones de las mujeres humildes, de las vendedoras de las estaciones, de esas chiperas y alojeras que llenan los andenes de bullicio y voces de reclamo. La presencia del tren y su importante carga simbólica van siempre acompañadas de estos personajes (págs. 93-94, 100, 214-215, 391 ...) que son bastante más que simple folklore. Cómo no mencionar el magnífico episodio (págs. 215-218) de las chiperas de Paraguari que, a fuerza de chanzas, ironía y buen humor, consiguen de los militares que les abran el vagón donde transportan a los prisioneros en condiciones infrahumanas para así poderles dar de comer y de beber..

Tampoco podemos olvidar que la profesión de María Rosa es la de chipera y que, con toda la carga simbólica que, como acabamos de ver, esto conlleva, es la principal responsable del aprovisionamiento de Gaspar Mora en su "exilio": ella va la primera, y su labor es constante, incluso cuando parece imposible.

2.7. La maternidad.

Hijo de hombre nos presenta unas imágenes de la maternidad que van desde la fuerza de Natí hasta la demente indiferencia de María Rosa. Sin embargo, y conviene insistir en este aspecto, la importancia que pueden tener los hijos está casi siempre muy directamente

relacionada con su pasión por el padre: los niños son una prolongación del sentimiento (a menudo, sólo de la mujer) o su concretización.

Muy difuminada nos aparece la madre de Miguel Vera, quien la evoca, desesperada por su vocación militar, en la despedida para su viaje hacia Asunción, aunque él está más preocupado por sus zapatos y las chicas (págs. 92 y 95); también la recordará desde Peña Hermosa (págs. 263-264), como esa insoportable felicidad de la infancia. Más importante resulta para él "el viaje simbólico en tren de Damiana y su crío, especie de Virgen madre, arrancada de la mitología a la circunstancia [...]" en palabras de Fanny Rubio:⁽⁴⁾ agobiada por el cansancio, la enfermedad de su hijo, la cháchara de una vieja insoportable (págs. 101-107), acaba deshaciéndose del avío que llevaban, condenando al niño Miguel Vera a un ayuno forzado; los pechos llenos de leche hacen soñar al narrador que, de noche, entre las ruinas, posiblemente excitado por los gemidos de una cercana pareja de recién casados, acaba amamantándose (pág. 112): trayecto de iniciación erótica, que se inició en el andén con el recuerdo del primer beso dado por Lágrima González y culmina en un acto que satisface sus dos apetitos.⁽³⁾ En sus recuerdos, Damiana Dávalos aparecerá con más fuerza que su propia madre (págs. 182-183 y 292).

También es madre Natí Jara, pero casi podemos preguntarnos con quién ejerce más: no se trata tanto de replantear si es una buena madre con Cristóbal, como de la faceta indudablemente maternal de su relación con Casiano; su amor de mujer, su devoción son tan inmensos que sus gestos de cuidado, curación, desvelo recuerdan a menudo los de la madre. Por otra parte, cede ante la locura de Casiano y acepta la vida en el vagón, con todo lo que representa. El episodio de la huida en los yerbales (cap. IV) la muestra dispuesta a todo: a marcharse cuando le falta poco para el parto -de tal manera que tiene entonces la criatura (págs. 140-141), lo que les salva la vida- o con un recién nacido, a sabiendas de los peligros que esto entraña. Aunque no lo hace sólo por Casiano: también la empuja una terrible "esperanza de salvación individual o colectiva"⁽⁶⁾ común a muchos personajes de la novela -a su hijo Kiritó, por ejemplo. Esta mujer/madre total que es Natí queda simbólicamente retratada de forma espeluznante cuando, para engañar el olfato de los perros, se cubre todo el cuerpo de lodo negro dejando sólo sus senos al descubierto (pág. 155).

En el caso de la sepulturera, al mencionar a "Alexis Dubrovsky, aún presente para María Regalada" como evocadora del "pasado a través del perro dejado por el Doctor"⁽⁷⁾, Teresa Méndez-Faith olvida que lo evoca también a través de su hijo, rubio y pecosito, como su padre. El niño hará las veces de unión entre Cristóbal Jara escondido entre las tumbas y su madre, él servirá de mensajero y, como ella con el gringo, se encargará de llevar alimentos al fugitivo (págs. 192-193). Por Kiritó, se comprometerá hasta el límite, el de bailar con él en la fiesta de los soldados, y de confabularse con los leprosos para favorecer su fuga (págs. 233-235).

La maternidad de María Rosa y de su hija Juana Rosa quedan marcadas por una especie de común obsesión que raya en la indiferencia (aunque, no lo olvidemos, puede que Juana Rosa haya aceptado la degradación junto a Isasi por salvar al pequeño): no sabemos nada de María Rosa en su relación con su hija, salvo que reclama la paternidad de Gaspar Mora, mientras que Juana Rosa se marcha en busca de su marido dejando a Cuchuí poco

menos que abandonado a su madre demente (pág.369). En los dos casos, parecen mucho más importantes el progenitor y los sentimientos hacia él que ambas criaturas.

¿Cómo no sentir la intensa sugestión que se esconde tras la emoción de Salu'í cuando un soldado moribundo la llama mamá (pág.316)?

El asistente de Miguel Vera (que éste matará de un disparo para no prolongar su agonía en el desierto -pág. 294) tiene el nombre que Lágrima González hubiera puesto a un hijo suyo y "los mismos ojos oscuros y reinadores de la madre" (pág. 270): ella también pertenece a ese conjunto de madres que se entreteje alrededor del narrador y lo fascina; él también hubiera podido ser el padre de Pesebre si, aquella vez, en el burdel, hubiera hecho el amor con Lágrima.

Una de las causas de la muerte de Felicitas Goiburú será el hijo que llevaba en las entrañas, un hijo que no quería perder y que, una vez convencida por la hermana Micaela (!), intentó abortar en vano (págs. 371-372).

2.8. Imágenes femeninas.

No pretendemos aquí efectuar el censo de todas las alusiones que, a lo largo de la novela, se van haciendo a la mujer, sino más bien señalar algunos ejemplos particularmente significativos.

El tema de la violación, implícito cuando se habla de guerra, sugerido en la última noche de Dubrovsky y María Regalada, en las actuaciones de Melitón Isasi o de un Chaparro en los yerbales: aparece de forma explícita en dos comparaciones que merecen ser citadas: refiriéndose al impacto que causó la explosión en la estación, "La noche del desastre había durado más de dos años. Iba a durar mucho más tiempo aún para la gente de Sapukai, en esa especie de lenta, dolorosa, inexplicable ceguera, de estupefacción rencorosa en que se arrincona una mujer violada" (pág. 178); o al camión aguatero atacado por desertores sedientos: "Era como una escena de violación y el agua, el cuerpo desnudo de la mujer que se escapaba gimiendo entre los muslos y las caras bestiales de los hombres" (pág.346).

En un país como Paraguay, donde la mortalidad masculina siempre fue terrible a causa de los conflictos, era extraño que no surgieran observaciones como ésta: "Dondo mueren los hombres, las mujeres envejecen de golpe. Yo era chico, pero me di cuenta. Cuando lo mataron a papá, a mamá se le volvió todo blanco el cabello" (pág.206) o típicas escenas de despedida de los soldados en la estación: "Las muchachas besaban a los soldados. Las viejas les alcanzaban cantimploras de agua, argollas de chipá y tabaco, cachos de banana, naranjas" (pág.185).

Quedan algunas apariciones femeninas por citar que, de alguna manera, se escapan de este intento de clasificación: pensemos, por ejemplo, en Iris, la "hermosa" maestra de la leprosería, con cuya imagen sueñan los soldados hasta que la ven por fin de cara (págs. 219-221); en la profetisa de Cerro Verde, surgida de un trozo de periódico ensuciado en las letrinas (págs.254-256); en las madrinan de guerra que, a la vez, proporcionan a los soldados una extraña relación incestuosa y una manera solapada de luchar contra el tiempo (págs.273-274); y, por fin, no es casualidad, en la Doctora Rosa Monzón que, como también hace Roa Bastos, nos reservamos para el final:

3. Mujer de acción, mujer de palabra.

Si el intento de clasificación anterior ha permitido desbrozar el tupido bosque de personajes que llenan las páginas de **Hijo de hombre**, también ha servido para hacernos descubrir profundos núcleos de interrelaciones y de interacciones: Roa Bastos no nos pinta seres unívocos, sino que cada uno de ellos tiene su verdad y su mentira, las versiones difieren y se contradicen, en la mayoría de los casos el lector decide, ha de tomar partido, y cada lectura es única y distinta; es el misterio de la oralidad que el autor paraguayo ha sabido verter a la escritura... Por eso, la vida de una mujer no se limitará a un sacrificio, a una redención o a una bajada a los infiernos: detrás de sus actitudes hay actos y, si son actos relacionados con los hombres, o incluso directamente dependientes de los hombres, no dejan de ser actos individuales, decisiones autónomas, tomas de posición y de acción.

La mujer, en Paraguay, es un factor decisivo y fundamental, Rosa mismo lo atestigua: pese al trato de subordinación que ellas soportan, es "una sociedad en la que el 50% de los hogares del país están dirigidos por mujeres; es decir que en no menos de la mitad de los hogares paraguayos las mujeres son jefes de familia en ausencia, abandono o deserción de los hombres de sus obligaciones familiares. [...] La situación de inferioridad discriminatoria que pesa sobre la mujer como dadora de la lengua y de la educación de los hijos y como ser humano simplemente influye negativamente y con alcances muy profundos sobre los valores de la cultura bilingüe en constante deterioro. Esta regresión cultural corresponde al sistema corrupto y arcaico de parentesco que perdura en el Paraguay y en el que la mujer no es más que una 'incapaz' legal, una 'pieza' procreadora y de trabajo, muchas veces un objeto decorativo con funciones puramente sexuales en el intercambio anómalo de bienes y servicios de esta sociedad corrompida por el poder caudillesco del hombre fuerte, del 'macho' caricaturalmente carismático pero aceptado y consentido como tal."⁽⁸⁾ Y es que, nos lo recuerda Rubén Bareiro Saguier, "la obra de Roa Bastos, especialmente las dos novelas, **Hijo de hombre** y **Yo el Supremo**, es como una intensa parábola de la historia paraguaya"⁽⁹⁾.

Tras **Hijo de hombre**, se esconden y levantan la cabeza un conjunto de mujeres que responden a las características que Roa nos acaba de enumerar: todas ellas, de una manera u otra, coinciden con la descripción social que precede, pero reivindicando por sus actos la fuerza y la realidad de lo que son. Natí sigue a Casiano, pero coge el relevo cuando él desfallece, para volver a seguirle, eso sí, cuando acepta su enajenación como parte de él. María Regalada vive en la espera de un pasado que nunca volverá, posiblemente, pero es una mujer que tiene hasta una actividad política, un compromiso, ayudando a Kiritó, desafiando la autoridad, o descuidando la tumba del jefe político (pág. 84). María Rosa, en su obcecada demencia, es la auténtica guardiana del Cristo del cerro, la que le dio sus cabellos, la que hizo algo más que servir a Gaspar Mora. Salu'í se comporta como un verdadero soldado, es más valiente que los hombres, salva con sus bombas de mano el camión de Cristóbal: también es ella la que, moribunda, se encargará de crucificarlo al volante. Hasta tiene algo de existencialista su obsesión por el cambio: cambio de nombre, cambio de vida, cambio de actitud; su necesidad de ver este cambio reflejado en los ojos de los demás y, sobre todo, en los de Cristóbal. Para cada una de ellas, podríamos demostrar circunstancias parecidas.

Estamos, pues, muy lejos de la figura de la Magdalena que, en un primer momento se nos antojaba como modelo del sacrificio. Sí hay sacrificio y amor redentor, pero es muy distinto, porque es activo: no como servidumbre, sino como exaltación del hecho, del hacer, de la existencia personal. Y entre ellos, entre estos hombres falsamente autónomos y estas mujeres falsamente sometidas, "el amor como una realidad aplastada por las condiciones de la vida [...] pero como impulso triunfante en la persecución y la violencia"⁽¹⁰⁾.

Mujer de acción, mujer de palabra. Esa palabra que otorgamos sin dudarle a Miguel Vera. ¿Sin dudarle? Primera duda: en el capítulo IX, se limita a ser transcriptor, la hermana Micaela le dicta todo lo que leemos, respondiendo, en teoría, a lo que él le pregunta, adopta el papel de narradora que parecía reservado al hombre, releva a Macario y toma la palabra. Una palabra que, lo hemos ido viendo, tiene de fiable lo que le queramos otorgar, "cuantimás cuando usted que es letrado escribe despacito lo que yo le cuento con mucho apuro todo lo que sé que es como no saber nada de nada y yo no sé leer ni escribir" (pág. 365). La selección de los hechos, el orden de la narración, la justificación de las motivaciones, todas estas orientaciones han variado por completo, y ahí la personalidad de la hermana es fundamental, se desprende de su forma misma de relatar: las conclusiones son nuestras de nuevo. Pero la palabra depende de la mujer.

¿Qué diremos, pues, del papel de la doctora Rosa Monzón? Cuando ya no esperábamos nada más, surge el último rebote, quizás el más brutal, unas palabritas que le dan la vuelta al consabido recurso del transcriptor, porque aparecen al final, y entre paréntesis: "(De una carta de Rosa Monzón)" (pág. 411). En este fragmento de carta, aprendemos cómo llegó el manuscrito a sus manos y lo que hizo con él: esas "hojas arrugadas y desiguales [...]. Las traje conmigo, segura de que en ellas se había refugiado la parte más viva de ese hombre ya inmóvil y agónico. Las he copiado sin cambiar nada, sin alterar una coma." Hasta aquí, no dudamos, se trata de la palabra de Miguel Vera, pero... "Sólo he omitido algunos fragmentos que me conciernen personalmente; ellos no interesan a nadie." (págs.411-412) ¿Qué pensar ahora? ¿Se limitó realmente a censurar unos pasajes o, pese a su afirmación, retocó, añadió, suprimió? La incertidumbre se cuele una vez más en el lector y, para su desasosiego, en el último momento, impidiendo cualquier tipo de catarsis final. De transcritora, Rosa Monzón puede haber pasado perfectamente a narradora, a mujer de palabra, introduce "la posibilidad de un segundo narrador: la doctora Monzón transcribiendo el diario de Vera que constituye los materiales de la novela"⁽¹¹⁾. Este personaje que había aparecido muy tangencialmente para curar una "autoherida" involuntaria del teniente Vera, estrenándose así en la profesión (págs.271-272), y que es aludido por Salu'í cuando ésta decide irse con la misión de Cristóbal Jara (pág. 308), este personaje que el lector había dejado de lado reaparece ahora iluminado por una nueva luz que desconcierta. Además, podemos preguntarnos qué eliminó del manuscrito y por qué. Miguel Vera casi no habla de su vida sentimental: ¿tuvo algo que ver con la doctora? ¿Hasta qué punto este hecho puede tener importancia? ¿Qué le puede haber contado?

Y aquí levanta una liebre que, en principio, no tenía por qué aparecer en el ámbito en que nos movemos; Carmen Espejo Cala nos dice: "Quien habla, quien cuenta en **Hijo de hombre**, tanto en los capítulos impares expresados en primera persona, como en los pares, en tercera, parece ser -ni siquiera esto está claro- un mismo narrador: el desgarrado alcalde de

Itapé, ex teniente Miguel Vera."⁽¹²⁾ Y, desde luego, "ni siquiera esto está claro": ¿por qué había de recurrir a tal efecto estilístico un hombre que sólo pretende recoger la historia?, ¿qué motivaciones lo podían haber impulsado a esconderse tras una narración omnisciente cuando, después, intenta imaginar lo que, si es así, era capaz de relatar (pensemos en su intento de reconstruir el itinerario nocturno de la familia Jara con su vagón)? Y los ejemplos son innumerables: ¿A quién atribuir, pues, la autoría de estos capítulos pares?, ¿por qué no a Rosa Monzón? La estructura abierta de la novela lo permite y, en ese caso, la voz de la mujer cubriría más de la mitad de la polifonía de **Hijo de hombre: Hijo de hombre**, ¿palabra de mujer?

Sea como sea, Roa, desde la fuerza del que escribe, juega con sus lectores, aunque tan hábilmente que les da las piezas del rompecabezas para que sean ellos los que compogan una figura u otra: son piezas que permiten numerosas combinaciones y que inscriben su obra en una concepción abierta que, para algunos puede resultar insatisfactoria y frustrante y, para otros, el punto de salida hacia una estética mucho más cercana a la realidad y, no hay que olvidarlo, a la historia.

NOTAS

- (1) Remito, por ejemplo, a la exhaustiva bibliografía elaborada por Milda Rivarola en **Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética**, (presentación y selección de textos de Paco Tovar), **Anthropos**, Suplementos, nº 25, Barcelona, abril 1991, págs. 148-165.
- (2) Augusto Roa Bastos, **Hijo de Hombre**, Alfaguara, Madrid, 1990⁴, págs. 31-32. (A partir de ahora, indico la página de la cita en el propio texto.)
- (3) Sobre este capítulo (añadido por Roa Bastos en la versión definitiva -hasta ahora- de la novela) y las consecuencias de este cambio muy significativo, así como de otras alteraciones, véase el artículo de Fernando Moreno, "Para una nueva lectura de **Hijo de hombre**", **Anthropos**, nº 115, Barcelona, diciembre 1990, págs. 54-59.
- (4) En "A.R.B.: Una escritura abierta", **Ínsula**, nº 521, mayo 1990, págs. 11-12.
- (5) Tiene su interés saber que tanto este episodio como el de la "mujer que come pájaros", una estatua vista desde abajo, son de origen autobiográfico: si hemos de creer todo lo que nos dice Roa, por ejemplo en su entrevista con Tomás Eloy Martínez (**Anthropos**, Suplementos, nº 25, abril 1991, págs. 5-11).
- (6) Teresa Méndez-Faith, "El exilio en la novelística de Roa Bastos", **Ínsula**, nº 521, pág. 16.
- (7) **Ibidem**, pág. 15.
- (8) Augusto Roa Bastos, en "Una cultura oral", **Anthropos**, **cit.**, págs. 106-107.
- (9) En "Raíces, ejes, caminos de una escritura", **Ínsula**, nº 521, pág. 1.
- (10) José Carlos Rovira, "Sobre los orígenes del universo narrativo de Augusto Rosa Bassstos", **Anthropos**, nº 115, **cit.**, pág. 33. No coincido, sin embargo, acerca de una de las parejas que cita, la de Cristóbal Jara/María Regalada; me parece que los motivos de la sepulturera son mucho más políticos que afectivos, y se basan más en la amistad y la estima que en el amor.
- (11) José Carlos Rovira, **art. cit.**, pág. 34.
- (12) En "Las dificultades del narrador en **Hijo de hombre** de Augusto Roa Bastos. Perspectivismo y traducción", **Anthropos**, Suplementos, nº 25, págs. 176-177.