

ANDRIS KLEINBERGS

ESTUDIO ESTRUCTURAL DE
HIJO DE HOMBRE
DE ROA BASTOS

LA NOVELA, *Hijo de hombre*, surge de un "cuento frustrado" y en "un tirón de dos meses"¹ que le da el primer premio del concurso Internacional Losada de 1959 y el Primer Premio Municipal de Buenos Aires de 1961 al autor, Augusto Roa Bastos.

En este sentido, la intención de este estudio será la presentación de los elementos estructurales que se encuentran en esta obra, teniendo como referencia la definición de que la estructura es un concepto que incluye el contenido y la forma de una obra de arte² y dejando aparte el simbolismo religioso que podría desviarnos de un intento analítico concreto de descubrir cómo un "cuento frustrado" puede convertirse en una novela.

I

La motivación del autor viene del deseo de presentar al lector los problemas del hombre paraguayo, a partir de la Dictadura Perpetua de El Supremo (Dr. José Gaspar Francia) hasta la tentativa fecha de la guerra civil de 1947³. Roa logra esto con la presentación de su tema principal por medio de dos personajes: el protagonista, Miguel Vera, que actúa como narrador de los acontecimientos y por in-

¹Hugo Rodríguez Alcalá, "*Hijo de hombre* de Roa Bastos y la intra-historia del Paraguay", *Cuadernos Americanos*, 2 (marzo - abril, 1963), pp. 221-234.

ción y análisis de la obra literaria, Gredos, (Madrid, 1954), p. 141.

²Harris Gaylord Warren, *Paraguay, An Internal History*, Univ. Oklahoma Press, (Norman, Okla., 1949), pp. 349-351.

³Wolfgang Kayser, *Interpretación*

termedio de la doctora Rosa Monzón que encuentra y publica los manuscritos después de la muerte de Vera.

Vera nos habla de "este monstruoso contrasentido del hombre crucificado por el hombre" (p. 227) y la doctora Monzón de que la publicación de esas historias nos "ayude, aunque sea en mínima parte, a comprender a este pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires..." (p. 229). En otras palabras, el tema central es la interpretación intrahistórica de la tragedia de un pueblo angustiado, por la cual el autor llega más allá de los sufrimientos corporales hacia un sufrimiento espiritual, advirtiendo por medio de Macario Francia, personaje del primer capítulo, que la vida es un círculo vicioso que continúa su marcha sin esperanzas de cambio: Macario, en efecto, muere como un niño volviendo al punto de partida: "Lo enterraron en un cajón de criatura" (p. 34).

II

La trama incluye nueve narraciones o historias, relatadas por Miguel Vera que actúa como protagonista-narrador en cinco de las historias y como narrador-observador omnisciente en las cuatro restantes.

La presentación del problema del hombre paraguayo comienza con la imagen del pueblito de Itapé en el año de 1912 y con el personaje llamado Macario Francia, hijo mostrenco del dictador, que a su vez nos traslada al pasado paraguayo por unos relatos de la dictadura del Supremo y de la época del Mariscal López y de la Guerra Grande. Miguel Vera desaparece y vuelve a aparecer después de introducir omniscientemente por medio de otras historias, personajes como: Gaspar Mora, el doctor Dubrovsky, Casiano Jara, Cristóbal Jara y otros personajes que en conjunción contribuyen al desarrollo de la novela. Vera a su vez nos describe los acontecimientos históricos que actúan como incidentes separados o conjuntivos sobre él y los otros personajes, alcanzando el *clímax* en los sucesos de la guerra del Chaco y concluyendo con el retorno de los ex combatientes a su pueblo natal, Itapé. La trama termina con la muerte de Vera, descrita por la doctora Monzón, en las manos de un "verdugo inocente" (p. 228).

El conflicto se revela como una telaraña tejida entre los pueblitos

de Itapé y Sapukai. Sus hilos sujetan a los personajes que aparecen como insectos insignificantes delante de la araña del destino:

—A veces me siento en la picada como una mosca. . .

—¿Mosca?

—Sí, un hombre pero como una mosca.

Siento que se me empieza a hinchar el vientre. Y entonces, de repente, me enredo todo en una tela de araña y las patas peludas de una tarántula grande como el camión se echan sobre mí. . . (p. 189) .

En ocasiones, los personajes logran alejarse de esta telaraña por su eterna lucha contra la vida implacable, pero solamente para encontrar una vida peor que la anterior en los yerbales o en los desiertos destructores del Chaco. Si los personajes sobreviven a estos cambios, los hilos de la telaraña los arrastran al punto de su origen y a sus miserias anteriores. Nadie logra escaparse de este círculo vicioso sin dejar en pago su propia vida, y con cada generación nueva las esperanzas se empequeñecen achicharrándose como el cuerpo del viejo Macario.

III

La sombra de la telaraña y de los insectos cae sobre el espacio abarcado por la novela y allí vemos los movimientos frenéticos de los personajes atrapados. El espacio quemado por la “chapa incandescente del cielo” (p. 12) señala la ubicación del pueblito de Itapé, donde todo estaba envuelto en un polvo seco y rojizo, y,

el andén de tierra soltaba su aliento bajo los pies desnudos que lo trajinaban. Los pómulos cobrizos y los andrajos de las chiperas y alojeras que se atareaban una vez por semana al paso del tren, estaban teñidos por esa pelusilla encarnada. . . (p. 12) .

La vida prosigue y “los trenes pasan más a menudo” y las innovaciones traen su “ruido y movimiento”, pero las cosas en Itapé vuelven a su estado anterior acabando “por tomar otra vez el color de antes” (p. 12) . El tren de los rieles rojizos pasa por “una estación y otra. Siempre parecía la misma. La gente en los andenes.

Caras de tierra en sequía" (p. 62) hasta llegar a Sapukai, otro pueblito aún más impresionante:

Junto a los rieles que se pierden en el campo con sus tajos brillantes y en arco como los de una luna nueva, los escombros ennegrecidos tiritan, coagulados todavía de noche. Los cuadrilleros están rellenando poco a poco el socavón dejado por las bombas, pero el agujero parece no tener fondo. Allí yacen también las víctimas de la explosión: unas dos mil personas, entre mujeres, hombres y niños. Cada tanto tumban adentro carretadas de tosca, tierra y pedregullo, pero siempre falta un poco para llegar al ras... Hay muchas paredes parchadas con adobe, techos de paja o de cinc remendados con troncos de palmera brava, que van tomando hacia las crucetas el color del maíz maduro bajo el naciente sol... (p. 35).

Con la explosión de las bombas revolucionarias la continuidad de los rieles rojizos es interrumpida y la acción se traslada con Casiano Jara y su mujer a los obrajes de los yerbales paraguayos donde ellos se convierten en algo "menos que seres humanos" (p. 67).

Takurú-Pukú era, pues, la ciudadela de un país imaginario, amurallado por las grandes selvas del Alto Paraná, por el cinturón de esteros que forman las crecientes, infestados de víboras y fieras, por las altas barrancas de asperón, por el río ancho y turbionado, por los repentinos diluvios que inundan en un momento el bosque y los bañados con torrenteras rojas como sangre... (p. 68).

El destino en turno hace un movimiento inexplicable y las vidas de Casiano, Natí y su hijo Cristóbal no son tronchadas por un milagro. Los hilos de la telaraña los atrae al punto de partida, Sapukai, para comenzar una vida misteriosa arrastrando el vagón de las ruedas flameantes.

Para describir las cercanías y los movimientos del vagón pasan unos veinte años y Cristóbal Jara es el guía de los curiosos que llegan a esta región, incluyendo al mismo Miguel Vera. La debilidad de Vera, su estado de ebriedad y la delación de los revolucionarios causa la destrucción del famoso vagón y el traslado de la escena a la isla-prisión, Peña Hermosa:

Estamos fondeados en medio de la lenta y atigrada corriente, de más de un kilómetro de anchura, que ahora, por la bajante, hiede a limo recalentado por el sol. Cuando se la mira fijamente, a ciertas horas, parece también detenida, inmóvil, muerta... (p. 139).

Los sucesos políticos ponen otra vez en movimiento a los personajes que llegan a un nuevo lugar, el Chaco. Comienza la guerra con los bolivianos, que no sólo resulta una destrucción del hombre por el hombre, sino también una destrucción de los hombres por la naturaleza:

Calor sofocante. Cada partícula de polvo, el aire mismo, parece hincharse en una combustión monstruosa que nos aplasta con un bloque ígneo y transparente. La sed, la *muerte blanca* trajina del bracete con la otra, la *roja*, encapuchada de polvo... (p. 155).

Los que logran salvarse de las balas enemigas y de la *muerte blanca* son atraídos otra vez por los hilos de la telaraña al punto de origen y la escena de los ex combatientes se efectúa otra vez en el pueblito de Itapé donde las cosas no han cambiado: los viejos, en el boliche, exhiben sus heridas recibidas en el Chaco, mientras los más jóvenes planean una nueva sublevación; Itapé ha vuelto al punto de partida también y el círculo intrahistórico se inicia de nuevo.

El espacio se une al ambiente o atmósfera. El mundo empolvado de Roa crea un sentimiento único de tristeza, calor y sufrimiento. La pobreza de la naturaleza circundante influye en los personajes que reflejan su condición desesperada en sus acciones. La falta de comunicación, el miedo y la superstición son factores de la creación de un ambiente de una tensión constante. La tensión no sólo es sentida por el gran número de acontecimientos sino también por las imágenes empleadas en las descripciones de la guerra del Chaco y de los yerbales. Los pueblitos adormecidos también contribuyen a esta tensión y las rivalidades entre los partidarios del jefe político y del cura llegan al punto de echar chispas. Chispas o machetazos que pueden causar la destrucción de un pueblo o país entero.

IV

La dimensión del tiempo abarca una época muy extensa. La novela comienza en el año 1912, pero por medio de una serie de *flashbacks* el autor retorna a la dictadura de Francia. Su intención principal en este proceso es demostrar la influencia del dictador sobre el pueblo y sus condiciones inhumanas. La mención del Mariscal López nos traslada al tiempo de la Guerra Grande por unos instantes muy breves para volver al año 1910 con la llegada del cometa Halley y

la fundación del pueblo de Sapukai. El protagonista, Miguel Vera, confirma estos hechos que quedaron grabados en la mente de un chico de cinco años. En el mismo año de 1912, en que los itapeños logran la colocación del Cristo de Gaspar Mora en el cerrito, en Sapukai, ocurre el desastre revolucionario y el pueblo queda destruido. Los años siguientes (1912-1914) son presentados a través de Casiano y Natí en los yerbales e incluyen su retorno a Sapukai. De ahí en adelante hay un lapso de veinte años y Cristóbal llega a su condición de guía; entretanto Miguel Vera retorna de sus andanzas militares y de sus fracasos revolucionarios a Sapukai en 1932. Ese mismo año es enviado a la prisión y también comienza sus aventuras en el Chaco. Vera participa en la guerra hasta el 29 de septiembre de 1932 (última fecha de su diario escrito en el Chaco), y otra vez la continuación cronológica es quebrada por un lapso de unos cuatro años. El retorno de Crisanto indica que es "un año desde que se hizo el Desfile de la Victoria" (p. 207), o sea 1936. Días después Crisanto es enviado a un hospital para enfermos mentales y Miguel Vera recibe el balazo en la columna vertebral de las manos de Cuchuí. Lo único que no lleva una fecha concreta del autor es la carta de la doctora Monzón que explica el fin de Vera y su decisión de publicar los manuscritos "después de los años" (p. 228) de la muerte de Vera en 1936. La posible indicación es que el país está "al borde de la guerra civil entre oprimidos y opresores" (p. 228) al momento de publicar las historias y ese pudiera ser posiblemente el año 1947, o sea, la fecha de una nueva guerra civil.

Dejando al tiempo concreto aparte, notamos que Roa une el presente con el pasado y viceversa, por medio de su técnica de *flashbacks*. Ni el libro ni los capítulos tienen una organización cronológica sino que saltan de un tiempo a otro para introducir algún acontecimiento importante o para presentar a un personaje como ocurre en el caso del doctor Dubrovsky. Los comentarios de los personajes del pueblo de Sapukai presentan al doctor después de su desaparición que continúa con la introducción del doctor y su llegada al pueblo, relatada por Vera en el capítulo siguiente.

V

Aparte de la construcción temporal tenemos otro aspecto exterior que corresponde a la estructura de la obra. El andamiaje consta de nueve capítulos de extensión irregular que actúan muy indepen-

dientemente. La unidad de la novela se debe en general a tres cosas: a Miguel Vera, a la imagen del vagón destrozado —o al camión de Cristóbal que toma su lugar— y a la repetición de ciertos acontecimientos o imágenes.

La presencia de Miguel Vera como protagonista-narrador da cierta unidad a los cinco capítulos de la novela donde él participa, pero la imagen más frecuente es la del vagón destrozado que es substituida luego por la imagen del camión de Cristóbal. El vagón-camión de las ruedas flameantes atraviesa la novela entera, desde la llegada de los "rieles rojizos" a Itapé, hasta la última página del manuscrito de Vera:

Sólo el destrozado vagón parece seguir avanzando, cada vez un poco más, sin rieles, no se sabe cómo, sobre la llanura sedienta y agrietada. Tal vez el mismo vagón del que arrojaron años atrás al Doctor, de rodillas, sobre el rojo andén de Sapukai, en medio de las ruinas... (Cap. II, p. 51).

Vimos los vagones destrozados. Uno estaba a más de mil varas de la estación, en un desvío, como si hubiera volado por el aire para caer allí, casi entero... (Cap. III, p. 64).

Natí desde atrás podía adivinar el brillo alucinado de los ojos. Lo siguió sumisamente. Al final de una vía muerta, entre árboles talados y quemados por las ráfagas de metralla, había un vagón menos destruido que los otros. (Cap. IV, p. 97).

Los años pasan y el vagón ha dejado la vía muerta para internarse en la vegetación del monte. El traslado es inexplicable, aunque un capítulo entero gira alrededor de las posibilidades. También aquí es donde aparece la imagen que llegará a substituir al vagón:

Afuera estaba el camión, un Ford destartado. Llevaba un tosco letrero con el nombre de la ladrillería y del propietario. Sobre el borde del techo se leía un refrán en guaraní pintado más toscamente aún con letras verdes e infantiles... (Cap. V, p. 106).

Lo malo fue que el vagón apareció de golpe en un claro del monte, donde menos lo esperaba... Vi las plataformas corroídas por la herrumbre, los pasamanos de bronce leprosos de verdín, los huecos de las ventanillas tejidos de ysypos y telarañas... (Cap. V, p. 109).

Ayer quemaron el vagón. Desde el arroyo todavía se ve el humo... (Cap. VI, p. 113).

Y antes de que desaparezca el humo, Roa ya tiene una nueva imagen continuadora: el camión de Cristóbal seguirá su marcha hasta el final de la obra:

Ha seguido avanzando con el tanque bamboleante y las ruedas en llamas, erizado de vívidos penachos de agua, hasta embicar contra un árbol. Está ahí..., está llamándome... (Cap. VII, p. 165).

Al final de la ringlera había un Ford pequeño y maltrecho. En la chapa de la patente se leía: Sapukai - 1931... (p. 169).

Las ruedas se quejaban sobre el suelo liso y firme de la picada, cada vez más rápido. A lo lejos, las gomas empezaron a soltar dos negras ramazones en los remolinos que iban borrando la traqueteante silueta... Avanzó a la deriva con las ruedas en llamas... Al chocar contra un árbol se detuvo. Un gran chorro de agua saltó por la boca del tanque sobre las llamaradas... (Cap. VIII, p. 204).

El camión de Cristóbal Jara no atravesó la muerte para salvar la vida de un traidor. Envuelto en llamas sigue rodando en la noche, sobre el desierto, en las picadas, llevando el agua para la sed de los sobrevivientes... (Cap. IX, p. 223).

Para dar todavía más continuidad a la novela, Roa introduce otra técnica hilativa que corresponde a la repetición de relatos posteriores. Las presentaciones de la tragedia de Sapukai son hechas por los diferentes relatos con un indefinido número de personajes, ofreciendo al lector una serie de imágenes de varios ángulos diferentes.

Otra imagen frecuente es la figura de Cristo del leproso Gaspar Mora, en el cerrito de Itapé. También esta imagen es presentada desde ángulos diferentes por los distintos personajes:

El Cristo estaba siempre en la cumbre del cerrito, clavado en la cruz negra, bajo el redondel de espartillo terrado semejante al toldo de los indios, que lo resguardaba de la intemperie... (p. 12).

Desde las ventanillas del tren en movimiento Miguel Vera ve a un Cristo muy distinto:

...apareció el cerrito en un recodo, casi al alcance de la mano. Desde su rancho de espartillo en lo alto, el Cristo leproso nos miraba pasar, clavado en la cruz negra, los cabellos de mujer moviéndose en el aire caliente de la siesta, como si estuviera vivo, en medio de las maripositas amarillas que subían del manantial, entre los reverberos... (p. 55),

y con el retorno de Crisanto Villalba, el ángulo de la descripción cambia otra vez:

El sendero sinuoso subía hacia el rancho del Cristo. Desde abajo pa-

recía estaqueado contra el cielo. De la cabeza gacha caían las crenchas moviéndose en el airecito caliente de la tarde... (p. 223).

Para María Rosa, que se corta el cabello para completar la figura de Cristo, ésta asume la imagen de Gaspar Mora:

Se durmió en el corazón de la madera. Estaba muy cansado, porque tuvo que luchar todo el tiempo con el gran murciélago... Pero algún día despertará y vendrá a llevarme. ¡El cometa lo volverá a traer!... Le clavaron las manos y los pies... Pero el cometa lo despertará y lo volverá a traer del monte... (p. 19).

Por último, la continuidad es expresada por el ciclo vital de los personajes; la continuación de la miserable y dolorosa vida pasa de padres a hijos por medio de unas similitudes muy notables: María Rosa, la loca de Itapé, "pasa" su profesión de prostituta a su hija Juana Rosa, que a su vez "pasa" la lepra de su padre, Gaspar Mora, a su hijo Cuchuí. Otra similitud es el abandono de la prostitución por dos mujeres distintas para una "purificación virginal". María Rosa lo hace por su amor hacia Gaspar Mora y Salu'í por Cristóbal. Las similitudes entre Casiano Jara y su hijo Cristóbal son aún más notables y sin elaboración alguna por parte del autor las cicatrices del padre, adquiridas por el trabajo más cruel del yerbal, aparecen en la espalda de Cristóbal:

Su espalda, llena de cicatrices, estaba aceitada de sudor bajo los guñapos. No tendría veinte años, pero desde atrás parecía viejo. Seguro por las cicatrices o por ese silencio, que aun de espaldas lo ponía taciturno e impermeable, pesado y elástico, al mismo tiempo (p. 101).

Vera intenta echar algo de luz sobre este fenómeno, pero se escapa en el simbolismo sin aclarar nada:

Yo iba caminando tras el último de los tres. Vea sus espaldas agrietadas por las cicatrices. Pero aun así, aun viéndolo moverse como un ser de carne y hueso delante de mis ojos, la historia seguía siendo una historia de fantasmas, increíble y absurda, sólo quizás porque no había concluido todavía (p. 109).

VI

Como vimos, los personajes que representan tres generaciones sirven para dar unidad o continuidad a la obra. La descripción de ellos es

hecha directa o indirectamente, creando personajes estáticos, o sea sin desarrollo interior. En ocasiones el lector los ve desde ángulos diferentes, pero esto solamente representa su exterior. Estimamos que no hay un verdadero desarrollo interior por cuanto la obra carece de conflictos espirituales de complejidad real y las pocas veces que notamos emociones como amor y odio éstas no tienen la duración o la fuerza necesarias para desarrollar a los personajes interiormente. La única desviación hacia lo interior se encuentra en el protagonista que está redactando sus memorias con alguna reflexión a su niñez:

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.

También la doctora Monzón trata de aclarar las acciones de Miguel Vera explicando su origen y sus debilidades:

Pese a haber nacido en el campo, no tenía la sólida cabeza de los campesinos, ni su sangre, ni su sensibilidad, ni su capacidad de resistencia al dolor físico y moral... Le horrorizaba el sufrimiento, pero no sabía hacer nada para desprenderse de él. Se escapaba entonces hacia la desesperación, hacia los símbolos. Su estilo muestra la impronta de su destino. Era un torturado sin remedio, un espíritu asqueado por la ferocidad del mundo... (p. 228)

que le hace sentir las "repetidas muertes de su vida", o sea las muertes de los otros hombres que por ser hombres son parte de Vera, quien sufre intensamente las injusticias cometidas contra ellos por él y por la vida. Desde su escape del cañadón del Chaco, Vera se había dado cuenta de la inutilidad de su vida:

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... Mis uñas y mis cabellos siguen creciendo, pero un muerto no es capaz de retractarse, de claudicar, de ceder cada vez un poco más... Yo sigo, pues, viviendo a mi modo... (p. 222).

Su modo de "vegetar simplemente" (p. 140) lo lleva a la imagen de Macario, de los ríos que terminan en el estero por carecer de alguna utilidad en la vida:

El hombre, mis hijos... es como un río... Nace y desemboca en otros ríos. Alguna utilidad debe prestar. Mal río es el que muere en un estero... (p. 14)

y Vera es uno de ellos: su falta de coraje se refleja hasta el último momento al morir en las manos de un "verdugo inocente" (p. 228).

El enorme número de personajes que figuran en la novela puede ser dividido en tres grupos distintos: héroes como Casiano Jara, su hijo Cristóbal, el sargento Aquino Silvestre y Gaspar Mora. Los antihéroes como el protagonista Miguel Vera, el ex telegrafista Atanasio Galván y el jefe político Melitón Isasí. El tercer grupo está compuesto por un gran número de hombres y mujeres simples que actúan heroica o antiheroicamente en las manos del destino indomable.

Aunque los personajes de Roa no son dinámicos por falta de desarrollo interior, su valor literario es creado exteriormente por medio de las descripciones multiangulares y sus acciones para completar las imágenes e impresiones deseadas por el autor.

Hueso y piel, doblado hacia la tierra, solía vagar por el pueblo en el sopor de las siestas calcinadas por el viento norte... Brotaba en cualquier parte, de alguna esquina, de algún corredor en sombras. A veces se recostaba contra un mojinete hasta no ser sino una mancha más sobre la agrietada pared de adobe. El candelazo de la resolana lo despegaba de nuevo. Echaba a andar tantaleando el camino con su bastón de tacuara, los ojos muertos, parchados por las telitas de las cataratas, los andrajos de aó-poí sobre el ya visible esqueleto, no más alto que un chico (p. 11).

Los reflejos y el encantamiento creado por las palabras de Macario resucitan a otro personaje que se desborda de la imagen visual en los otros sentidos:

...todo él envuelto en la capa negra de forro colorado, de la que sólo emergían las medias blancas y los zapatos de charol con hebillas de oro, trabados en los estribos de plata. El filudo perfil de pájaro giraba de pronto hacia las puertas y ventanas atrancadas como tumbas, y entonces aun nosotros, después de un siglo, bajo las palabras del viejo, todavía nos echábamos hacia atrás para escapar de esos carbones encendidos que nos espiaban desde lo alto del caballo, entre el rumor de las armas y los herrajes.

La motivación de los personajes es variada; en la mayoría de los casos su acción viene a describirnos las injusticias cometidas contra

el hombre paraguayo. En sus diálogos se reflejan los problemas sociales creados por el mal gobierno de donde parten los deseos de sublevación como en el caso de la discusión de los dos soldados que no sabían por quién peleaban (p. 121). No sólo aparecen los conflictos de padre contra hijo, sino que las miserias sociales presentes se extienden en una guerra completamente innecesaria:

—Por los títulos y acciones flamantes, guardados en las cajas fuertes de los terratenientes del tanino. Cada uno de ellos es más poderoso que nuestro gobierno, que nuestro país... En la mitad del Chaco, todavía estamos en sus latifundios. Ahora tendremos que pedirles permiso para ir a morir por sus tierras... (p. 148).

y así los pobres mueren por conservar las tierras de los ricos y las injusticias siguen su rumbo dejando como única salida de este infierno terrenal el "cajón de criatura" de Macario.

VII

Concluido el análisis del contenido, nos queda por estudiar la forma y el estilo del autor. Comenzando con su método narrativo podemos decir que su prosa es altamente poética y el lector tiene que participar con todos los sentidos. La maestría poética de Roa también aparece en la creación de imágenes inolvidables: ...ardía la tarde entre los cocoteros... (p. 170) ...El polvo tragaba el ruido de sus pasos... (p. 31) ...La noche cayó de golpe sobre el pueblo... (p. 64) ...los escombros ennegrecidos tiritan, coagulados todavía de noche... (p. 35) ...los pasamanos de bronce leprosos de verdín... (p. 109). Las imágenes causan los efectos deseados y hay veces en que las frases cortas tienen un número medido de sílabas de efecto musical.

El paso de la narración es acelerado o detenido por Roa para crear el ritmo necesario en los acontecimientos de la novela y la narración es controlada por el abundante uso del diálogo que concede un buen equilibrio a la obra.

El punto de vista cambia de la primera persona a la tercera para dar más libertad al autor y el narrador-protagonista se vuelve a la vez en un narrador-observador omnisciente. Abriendo aquí un paréntesis, encontramos que solamente en dos lugares el autor habla de su protagonista en tercera persona. En el capítulo sexto no sabemos quién es el que relata las miserias del teniente Vera:

—¿Teniente Vera... —barbotó el oficial—.

—Yo no sé nada... —dijo solamente... (p. 115).

.....

—Yo no delaté a esos hombres... —dijo otra vez la monótona voz... (p. 16).

En el capítulo noveno, Roa introduce a la doctora Monzón para tener más libertad en las explicaciones acerca de la muerte de su protagonista.

Forman parte del estilo la anticipación y el *suspense*. La anticipación salta de capítulo en capítulo con la repetición de ciertos acontecimientos que en su mayoría son aclarados con mayor intensidad en cada presentación. Lo mismo pasa con el *suspense*, que es aclarado por los múltiples *flashbacks* de la novela, pero hay veces donde el *suspense* se convierte en simbolismo y queda sin aclarar, como en el caso del viejo carretero que salva a los tres Jara en su escape del yerbal. ¿Quién era este personaje misterioso que se parecía tanto al abuelo muerto de Cristóbal? Nadie lo sabe.

VIII

Con esto hemos llegado al final del análisis estructural y por las diferentes partes de este estudio hemos visto cómo un "cuento frustrado" de Roa se ha convertido en una obra literaria excelente. La técnica de Roa está bajo una fuerte influencia cinematográfica que depende enteramente del "juego de las luces con las sombras... y... el conocimiento fragmentario de los hechos"⁴ donde los mismos acontecimientos están expuestos varias veces por diferentes personajes desde distintos ángulos para que el lector o espectador pueda participar con sus propios sentidos y su propio juicio.

Roa también ha descubierto que el lector moderno no es el mismo lector anterior que se contentaba con "sólo oír la narración" sino que el lector moderno tiene que "ver contar las historias"⁵. Por eso él da un paso más allá, no sólo obsequia al lector con lo visual, sino que sus imágenes y metáforas se desbordan en los otros sentidos donde los sonidos nocturnales recobran vida por medio de las palabras de Roa y el lector siente el calor sofocante de los mediodías itapeños y se ahoga con el aire polvoriento del Chaco.

⁴Juan Goytisolo, *Problemas de 1959*, p. 40.
la novela, Seix Barral, (Barcelona, ⁵*Ibid.*, p. 21.