



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

González Corteza, C. (2009). *Lo femenino como singular en la narrativa breve de Augusto Roa Bastos* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

Lo femenino como singular en la narrativa breve de Augusto Roa Bastos

Autor:

Claudia María González Forteza

Año:

2009

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Doctorado

**Palabras
claves:**

Augusto Roa Bastos, neofeminismo, imaginarios de género, narrativa breve, significante, resignificación.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

González Corteza, C. (2009). *Lo femenino como singular en la narrativa breve de Augusto Roa Bastos* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La presente tesis tiene como objeto de estudio lo femenino en la narrativa breve del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos. El tesista pretende demostrar que en algunos textos breves de Roa Basto lo femenino y lo masculino son expresiones de un sujeto lo singular que se articula y piensa como posición migrante, desplazable y variable. Lo anterior entra en conflicto con el imaginario paraguayo en donde lo femenino y lo masculino representan los extremos de dos estereotipos totalizantes en los que se expresa el sujeto de la ley. El trabajo se apoya en las bases teóricas de la semiótica, la deconstrucción y el neofeminismo. Asimismo, el corpus de textos comprende cinco relatos de dos volúmenes de cuentos del autor paraguayo.

Palabras Clave: Augusto Roa Bastos, neofeminismo, imaginarios de género, narrativa breve, significante, resignificación.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
(Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA)

ESCUELA DE POST GRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
Unidad de Post Grado



**LO FEMENINO COMO SINGULAR
EN LA NARRATIVA BREVE DE AUGUSTO ROA BASTOS**

TESIS

para obtener el Grado Académico de
DOCTOR en Literatura Peruana y Latinoamericana

Presentada por:

CLAUDIA MARÍA GONZÁLEZ FORTEZA

Lima – Perú

2009

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. Fundamentación de la investigación y planteamiento del problema	5
2. Estado de la cuestión y metodología de la investigación	15
CAPÍTULO I: Del imaginario paraguayo a la discusión del estereotipo	25
I.1 Femenino y Masculino: estereotipos y posiciones migrantes	26
I.2 Lo femenino y el cuchillo de Abraham	44
I.3 Anuncia y el intersticio de lo materno. "La rogativa"	68
I.4 Eleuteria y la deconstrucción del discurso de lo benévolo materno	83
CAPÍTULO II: Docilidad virginal y promiscuidad: el reverso	93
permeable	93
II.1 El segundo relato de Roa: "El viejo señor Obispo"	94
II.2 Teresa y el revés de la mujer-virgen	104
II.3 La ética del deseo y la permeabilidad de las fronteras estructurales	118
II.4 El ideal femenino y sus isotopías diglósicas	128
II.5 La expresión política del sujeto de lo singular	137
CAPÍTULO III: Del significante privilegiado a la resignificación	146
III. 1 Sobre las huellas de Antígona	147
III. 2 El desplazamiento del significante privilegiado	168
III. 3 La demanda de una suprasexualidad	196
III. 4 El espacio cultural de la resignificación	217
CAPÍTULO IV: "El baldío" y la asunción de lo femenino	229
IV. 1 Intervención y fidelidad: configuración de una multiplicidad	230
IV. 2 El tercer relato de Roa: "El baldío"	241
IV. 3 El plano semántico y figurativo de lo femenino como singular	243
CAPÍTULO V: El registro del otro singular	258
V.1 Un antecedente en Lacan	259
V.2 El cuarto relato de Roa: "Piruli"	269
V.3 Eleuteria y el privilegio de la ética de la comunidad	274
V.4 El quinto relato de Roa: "Carpincheros"	300
V.5 Margaret: el otro-singular y el acto sin garantías	310
V.6 El recorrido narrativo hacia la euforia	359
CONCLUSIONES	370
BIBLIOGRAFIA	374
VOCABULARIO	383

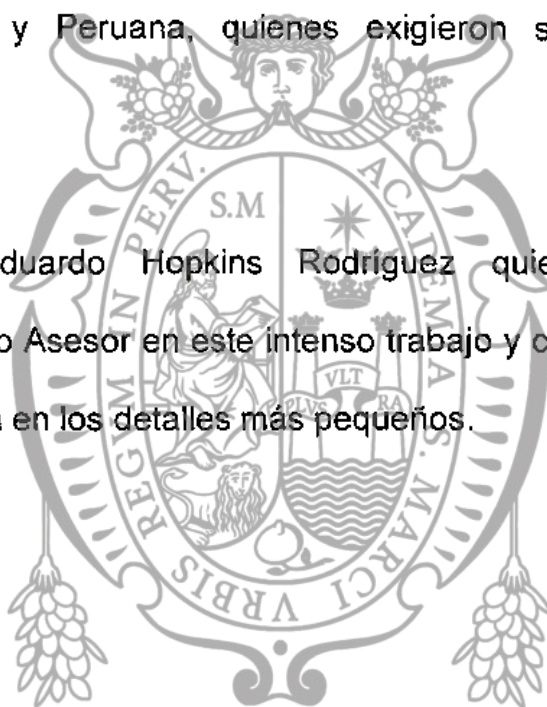


AGRADECIMIENTOS

A Antonio y a mis hijas Valentina y Rosita por el apoyo constante.

A a todos mis profesores del Doctorado en Literatura Hispanoamericana y Peruana, quienes exigieron siempre mi mejor esfuerzo.

Al profesor Eduardo Hopkins Rodríguez quien no dudó en acompañarme como Asesor en este intenso trabajo y cuidó el proceso de su realización hasta en los detalles más pequeños.



INTRODUCCIÓN



1. Fundamentación de la investigación y planteamiento del problema

Augusto Roa Bastos, uno de los mayores exponentes de la literatura paraguaya, nace en Asunción (Paraguay) el 13 de junio de 1917. De pequeño se traslada con su familia a Iturbe, un pueblo del interior de su país, donde aprende a convivir con una cultura bilingüe. Esta experiencia conduce su vida hacia una extraordinaria relación con dos códigos lingüísticos totalmente diferentes, el español y el guaraní y, consecuentemente, con dos mundos opuestos entre sí. Esta experiencia lo hace testigo de reiteradas discriminaciones y múltiples intentos de dominación de una cultura sobre la otra.

En este tiempo de infancia, al lado de su padre, Roa lee y aprende las lecciones de los clásicos de la literatura clásica antigua. Asimismo, junto a su madre desarrolla una sensibilidad particular hacia el humanismo cristiano y se nutre de las vicisitudes de ese Cristo narrado por la Biblia que, en su obra, tomará luego una dimensión más humana y mítica. Los peones de la fábrica y la relación asimétrica entre el patrón y el obrero anexarán a su formación el ingrediente social y político.

Posteriormente, el traslado a la capital, para proseguir con sus estudios académicos, y el advenimiento de la Guerra del Chaco (1932-1935), lo enfrentarán a una realidad desconocida. Ante ésta, su escala antropológica de valores de igualdad y humanidad se verá fuertemente cuestionada por la violencia de la guerra y la lucha por la supervivencia en la ciudad.



Su visión del mundo se abre en dos, se llena de contrastes, se polariza. Ese contacto con la otredad, con esa diferencia que, en el tiempo de su infancia, lograba reunirse en la imagen de un mundo singular, ahora se quiebra. Y este quiebre, con las dictaduras que él conoce y que subyugan al Paraguay durante muchos años (la de Higinio Morínigo¹, primero y la de Stroessner², después), se agudiza y se instala como uno de los elementos más reconocibles a partir de los que emerge su obra literaria. Una obra profundamente marcada por la exigencia de deconstruir los estigmas del poder y del autoritarismo y por la necesidad de reunir los opuestos y de permeabilizar las fronteras existentes.

Su literatura surge en el exilio en Buenos Aires, donde se refugia en 1947 ante la persecución en su contra propiciada por el general Morínigo. Luego, en 1976, viaja a Francia donde vive hasta 1996, fecha en la que regresa definitivamente a Paraguay y donde muere el 26 de abril del 2005.

El exilio se constituye en la universidad de su vida. Lejos de su terruño y de sus afectos aprende a convivir con una diversidad cultural mucho más amplia que la paraguaya y eso enriquece la mirada que él se hace de la tragedia colectiva que vive su país.

El exilio fue una escuela permanente que me enseñó a ver las cosas con más seriedad. También significó dolor, como una muerte, un estado de duelo, (...). Me tomó de cuatro a cinco años salir de la

¹ Higinio Morínigo, fue un militar y político paraguayo que gobernó como Presidente del Paraguay desde 1947 hasta 1948, año en que la llamada Revolución Colorada derrocó su gobierno y la presidencia fue tomada por el Dr. Juan Manuel Frutos.

² Alfredo Stroessner (1912-2006) fue, después del Dr. Francia (1814-1840) el dictador más brutal que tuvo el Paraguay. Su gobierno duró desde 1954 hasta 1989 y estuvo caracterizado por una persecución férrea a sus oponentes, la mayoría de los cuales fueron desaparecidos o tuvieron que huir al exilio, así como por una extrema corrupción y por un retraso cultural, social y económico cuyas consecuencias todavía persisten hoy día.

depresión, no sólo psicológica sino ontológicamente, recobrar mi dignidad como ser humano, que se había refugiado en las sombras. Me dediqué a escribir como un vehículo para recuperar mi condición humana, mi dignidad como persona. (Roa Bastos en Bach: 1996)

Esta mirada no está exenta de un compromiso social ni político y por ello su obra inaugura una línea nueva de narrativa en el campo de las letras paraguayas. Una línea que tiene sus antecedentes en la obra de Rafael Barret³, quien con la publicación de *El dolor paraguayo* (1909) inicia la literatura de denuncia social en el territorio guaraní.

Algo de la obra de Roa Bastos se nutre del pensamiento de Barret, sobretodo de esa ventana que abre esta literatura de denuncia social para ver, reflexionar y escribir sobre una realidad que delira entre la tragedia colectiva y el llamado a la acción responsable y comprometida. Roa no cree en el *per se*. Más bien, cree en aquello que el hombre puede hacer, transformar, cambiar. En la(s) verdad(es) que está ahí para ser descubierta más allá de la propia estructura⁴ que la contiene o la expresa.

Roa cree en la capacidad de acción del ser humano para transformar, imaginar y construir una realidad distinta a la que lo rodea. Esta fe aparecerá en su obra literaria y la dotará de cuatro vertientes importantes: la filosófica, la antropológica, la política y la mítica. Vertientes que la nutren apasionadamente e inauguran en la literatura paraguaya una nueva forma de escritura de lo literario. Roa abre en Paraguay esta nueva posibilidad. La de una literatura de rupturas, especialmente con la

³ Fue un escritor español (1876-1910) que desarrolló la mayor parte de su obra literaria en el Paraguay. Ésta presenta un alto contenido filosófico y social y se compone de narraciones, ensayos y artículos periodísticos.

⁴ En semiótica, de manera general se usa este término para designar "todo conjunto que se supone organizado o que se tiene la intención de organizar. Definida como red relacional, la estructura alude al concepto de relación y presupone, para ser eficaz en semiótica, una tipología de las relaciones" (Greimas-Courtés: 1982: 158)

tradición historiográfica que caracteriza a las letras del siglo XIX y a la primera década del XX paraguayos.

A través de su palabra, Roa pone de manifiesto la urgencia de pensar lo literario como algo cotidiano, histórico y ancestral. Cotidiano en el sentido de opción de vida. Histórico, como interpretación de sucesos acontecidos que, a la luz de una lectura histórica, no son sino producto de una fabricación o de la agenda de un discurso determinado. Ancestral, como idea de coincidencia con un origen al cual es posible retornar no con un ánimo nostálgico sino crítico. La urgencia es, por lo tanto, pensar lo literario como algo extraordinario, capaz de subvertir el orden determinado. Esta vertiente contiene en sí la mirada política de lo literario.

El trabajo literario de Roa introduce una nueva estrategia y práctica en el oficio del escritor paraguayo. Es un trabajo que revisa el imaginario paraguayo y sus paradigmas y deconstruye las condiciones esencialistas que lo hacen aparecer y lo sostienen en el tiempo. El significado absoluto no es un riesgo que le preocupa ni es una utopía a la que pretende llegar. Su trabajo es más bien un conjunto orgánico. Está elaborado en base a un juego constante de significantes que se remiten unos a otros y se sustituyen de manera inagotable. La idea de infinito es parte de su complejo universo literario. Así como también lo es la idea de funcionalidad de los distintos recursos, conceptos, signos y figuras que lo conforman y en base a los que lleva a cabo su acto comunicativo y estético. Estos son algunos de los componentes más resaltantes del ejercicio literario de este escritor.

Las obras que componen su trayectoria han sido objeto de estudios académicos que se han dedicado a analizar diferentes aspectos: lo real-maravilloso, el bilingüismo fundacional (español-guaraní), la confrontación con el poder dictatorial, la desacralización del discurso, la presencia del mito, sus estrategias textuales y su composición fragmentaria así como la psicología y la cosmovisión de esa galería de personajes que oscila entre la particularidad de lo paraguayo y su sentido de pertenencia a un estatuto más universal. La suma total de la obra de Roa es un terreno fértil para una multiplicidad de análisis interesantes. Todo estudioso de la literatura paraguaya se siente atraído por este corpus narrativo y poético que desafía la capacidad interpretativa de aquello que se puede decir de él.

En lo que a nosotros se refiere, la obra de este escritor es motivo de un interés académico puntual que hace parte de un ciclo de estudios que pretende ofrecer una mirada que privilegia una lectura basada en los postulados teóricos postestructuralistas.

En un primer nivel de aproximación académica, estudiamos la novela *Hijo de hombre* (1960) en la que observamos el despliegue de un pensamiento creativo que rompe con el estereotipo del escritor paraguayo orientado más bien hacia la historiografía literaria y propone una alternativa mediante la cual es posible rastrear un proceso de reconstrucción cultural que involucra la dinámica cotidiana y simbólica del país. En este sentido, *Hijo de hombre* es una novela que

no solamente abraza la alucinante tragedia que por muchos años ha dominado en el Paraguay sino también deja entrever el otro lado del río. Ese lado de la esperanza. El lado en el que no se admite la opresión del hombre por el hombre. En el que se denuncian y

combaten los prebendarismos políticos, la corrupción, la impunidad y la falta de solidaridad. En el que una voz puede ser muchas voces. En el que la ideología no puede amenazar la integridad moral del hombre ni disponerlo a la sumisión. En el que puede comprenderse que todo aquello que se conoce como verdad histórica o historia oficial no es sino la construcción de una agenda prevista en base a intereses particulares que poco o nada refleja las múltiples verdades de los hechos acontecidos. En el que es posible crear una unidad considerando las propias diferencias constitutivas. Y en el que la libertad de los pueblos no es parte ya de una utopía comunitaria sino una necesidad urgente para reconstruir culturalmente un país que no sólo es factible en las páginas de la novela sino en esa isla rodeada de tierra que la ha inspirado. (González F.: 2007: 260)

En un segundo nivel, profundizamos el análisis del trabajo literario robastiano en una propuesta de lectura de *Yo el Supremo* (1974), considerada por la crítica como la obra maestra de este escritor. En ésta exploramos, desde una estrategia deconstructiva, la desmitificación de la escritura de la novela histórica, la dinamicidad del género, el concepto de escritura intergenérica y el mito del Dr. Francia como un significante vacío.

La novela, mediante una serie de desplazamientos producidos a partir de una estrategia deconstructiva en la escritura de la obra con relación a algunas nociones totalizantes como las de género, historia, memoria y mito, entre otras, mina la base de todo esencialismo en el pensamiento, en la sociedad y en la literatura. (...) La novela se rebela ante la exigencia de linealidad que se plantea en la concepción tradicional de la estructura genérica y valora la fragmentariedad como alternativa estructural. Esto traduce un experimento de escritura que por parte de Roa Bastos apunta a la propuesta de una nueva teoría narratológica ligada a lo literario y a lo político. (...) El mito del Dr. Francia es un significante vacío que adquiere existencia solo al interior de una cadena de significantes en la que se desdobra, se articula, se deconstruye y se transforma. (González F.: 2008: 328-334)

En el presente estudio, el tercero de nuestro ciclo, el atractivo temático es distinto y una parte del campo de abordaje teórico también. Nuestra reflexión teórica tiene nuevamente un aliado en un corpus teórico postestructuralista. Sin embargo, el procedimiento analítico se desarrolla tomando en cuenta las herramientas que nos ofrece la Semiótica.

¿Por qué plantear el tema del sujeto de lo singular en la obra de este autor? Simplemente porque su mirada propone algo nuevo frente al código de interpretación que nos impone la tradición en la mirada del sujeto de la ley: el sujeto que define la condición de lo femenino y lo masculino en el imaginario paraguayo. En este imaginario lo femenino y lo masculino representan estereotipos fijos, codificados y cerrados, que traen consigo marcas ideológicas que determinan sus respectivas concepciones y asimilaciones. Roa Bastos, en cambio, rompe con esta idea de inamovilidad y, mediante su ejercicio literario, nos propone ver y pensar en lo femenino y lo masculino como expresiones concomitantes y dialógicas, posiciones permeables en las que se mueve el sujeto de singular. Un sujeto abierto al juego y al desplazamiento constante⁵. Un sujeto que se funda en la ruptura de la estructura de la ley.

Por ello, nuestra hipótesis de investigación lo que pretende demostrar es que si en el imaginario paraguayo lo femenino y lo masculino representan los extremos de dos estereotipos totalizantes y esencializantes en los que se expresa el sujeto de la ley, en algunos textos de la narrativa breve de Roa Bastos, lo femenino y lo masculino

⁵ Cuando hablamos de "femenino" y "masculino" nos referimos a convenciones sociales. En este sentido, estamos más cerca de las definiciones adoptadas por la crítica feminista que por la propuesta lacaniana de optar por el término "mujer" en vez de "femenino". Esto no quiere decir que estemos a favor o en contra de una u otra perspectiva. Sencillamente que definición que nos proporciona la crítica feminista nos resulta más útil en esta ocasión. Incluso tomando en consideración la opinión de Kristeva, para quien "el creer que «se es mujer» es casi tan absurdo y siniestro como creer que «se es hombre» (En Moi: 1988: 170) Dice Toril Moi que "Entre feministas se ha establecido hace tiempo la costumbre de emplear «feminine» (y «masculine») para referirse a *convenciones* sociales (modelos de sexualidad y comportamiento impuestos por normas sociales y culturales), y reservar «female» y «male» para aspectos estrictamente biológicos de la diferencia sexual. En este sentido, «feminine» representa la educación y «female» la naturaleza. La «feminidad» es un factor cultural: no se nace mujer, llega una a serlo, afirma Simone de Beauvoir". (1988: 75)

son expresiones de un sujeto de lo singular que se articula y piensa como posición migrante, desplazable y permeable.

Roa deconstruye el estereotipo tradicional y le asigna otro margen de acción y discursividad. Al deconstruir el estereotipo, abre un horizonte con diversas posibilidades desde donde hablar y hacer hablar a este nuevo sujeto. Su horizonte representa y abarca una ruptura con lo tradicional, con la normalidad a favor de la singularidad.

La anormalidad de la perspectiva roabastiana pone en tela de juicio la autoridad de este sujeto de la ley que nos obliga a pensar lo femenino y lo masculino de una manera determinada. El sujeto de lo singular se propone como una vía nueva de significación, de relación entre un significante y otro en una cadena abierta a nuevas y múltiples significaciones sucesivas. Es el sujeto inverso al sujeto de la ley. Es el sujeto de una nueva mirada política⁶.

El sujeto de lo singular está más allá de la comunidad, más allá del rasgo intrínseco de una estructura dominante. Es la posibilidad de rebasar el límite de lo simbólico, de ocupar la posición del deseo, de habitar el vacío, la incertidumbre del acto sin garantías, del estar en el lugar del "entre". En los textos de Roa, el sujeto de lo singular busca satisfacer su propia ética: la ética del deseo.

De allí la complejidad de su planteamiento y la necesidad de focalizar nuestro análisis en un campo de acción más bien humilde y austero. Somos conscientes de que, como toda investigación, la nuestra tampoco

⁶ Según Toril Moi, "estos términos conceptuales son de vital importancia, políticamente hablando, y, en último término, metafísicos; es necesario destruir de una vez por todas la oposición entre los valores «masculino» y «femenino» tradicionales y confrontar toda la fuerza política y la realidad de dichas categorías". (1988: 167)

puede pretender abarcar todos los relatos de la narrativa breve de Roa. Se trata de un universo exuberante en temas, figuras, planos y motivos, imposible de agotar aún en un esfuerzo de esta naturaleza académica. De allí que nos hemos visto obligados a seleccionar cinco relatos, de dos volúmenes de cuentos, en los que es posible analizar el espectro múltiple de lo que llamamos "sujeto de lo singular".

Dicho análisis nos ha llevado a plantearnos y resolver algunos problemas específicos.

En primer lugar, nos vimos en la necesidad de **construir una teoría analítica** que nos orientó en el estudio del sujeto de lo singular como expresión de lo femenino o de lo masculino. Ha sido prioritario comprender que la presencia de este sujeto nos conduce hacia la necesidad de valorar lo femenino y lo masculino como posiciones migrantes, desplazables y construibles. Es decir, posiciones más cercanas a la ética del deseo y, por lo tanto de la carencia, que a la de la afánisis o completud. Tomar conciencia de este sujeto de lo singular ha implicado, por lo tanto, abrirse a la posibilidad de cuestionar lo femenino y lo masculino en sus respectivas condiciones de estereotipos cerrados en sí mismos, impermeables y puros.

En segundo lugar, tuvimos que **analizar el proceso de verdad mediante el cual se funda el sujeto de lo singular**. El análisis implicó visualizar que esta singularidad se articula en un nivel donde se opera una ruptura con lo simbólico o con la ética de la comunidad, es decir, con esa ley que obliga al sujeto a "ser" o "estar" en ella de una manera determinada. El código simbólico nos dice cómo ser "femenino" o

“masculino” y en este “decir” funda el sujeto de la ley: el estereotipo que fija la idea de lo masculino y de lo femenino y su campo de acción. El sujeto de lo singular, en cambio, se funda en la ruptura de la estructura simbólica, en la brecha que se abre al interior de ésta. Esta brecha o agujero es producto de un acto que refleja la fidelidad del sujeto al llamado de lo singular y dicho acto no es gratuito. Tiene un costo para el sujeto de lo singular, un sujeto que podría definirse como un sujeto hacedor de la transformación. Pero, ¿cuál es este costo? Asumimos que hablar de este costo es hablar de esa posibilidad de habitar el vacío, de lidiar con lo desconocido, de tomar conciencia de la permeabilidad de toda estructura, la reestructurabilidad de la ley, de la mutabilidad de los paradigmas. En síntesis, el sujeto de lo singular nos pone frente a su propio proceso de verdad y es allí donde debemos analizarlo.

En tercer lugar, sentimos la pertinencia de profundizar nuestra reflexión con la posibilidad de **analizar la noción de acontecimiento como llamado de lo singular**. El llamado de lo singular se produce en el plano de lo extraordinario, es decir, en un plano que escapa a la ley, que se arranca de lo ordinario, de lo normativo, de lo codificado. Es un llamado que surge desde una marginalidad que contempla su propia diversidad y el imperativo de nombrarla. ¿Cómo responde el sujeto de la ley a este llamado? ¿Es capaz de subvertir su propia estructura y dar el paso trascendental que lo funde como un sujeto nuevo, un sujeto de lo singular? El llamado de lo singular como acontecimiento confronta al sujeto de la ley con la imposibilidad de un orden unitario. Este es el caso del personaje de Teresa y el plano del otro imaginario que no existe.

Asimismo, este llamado enfrenta al sujeto de la ley con la paradoja de la responsabilidad. Es el caso del personaje de Eleuteria y el plano de la ética de la comunidad o el lugar del privilegio del sujeto de la ley. Y, finalmente, el llamado de lo singular nos abre a la existencia de lo real como el inverso similar de la ley, a ese "otro" que ratifica "lo igual". Es el caso de Alicia y el plano de lo real o el sacrificio que ratifica la ley. Alicia cree que con su sacrificio escapa a la ley. Sin embargo, su sacrificio ratifica la ley, hace que aquello que la ley espera que se cumpla, se cumple.

En cuarto lugar, otro problema que tuvimos que resolver fue **explicar la articulación del sujeto de lo singular en el acto sin garantías**. ¿Qué implica hablar de un acto sin garantías? ¿Sin garantías con respecto a qué o a quién? La fuerza del sujeto de lo singular es su potencial transformador y su margen de acción. Fue necesario, por lo tanto, explicar, mediante el uso de un conjunto de isotopías figurativas y temáticas y de una lógica narrativa, estrategias provenientes del campo específico de la semiótica, la importancia y las implicancias de este acto sin garantías.

2. Estado de la cuestión y metodología de la investigación

En la extensa bibliografía sobre la obra de Augusto Roa Bastos, son pocos los estudios dedicados al análisis de personajes específicos desde el campo semiótico y el de la deconstrucción. Hay un estudio de David Maldavsky titulado "Un enfoque semiótico en la narrativa de Roa Bastos:

'Hijo de hombre"', publicado en 1973 en *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, edición coordinada por Helmy F. Giacomán. Dicho estudio toma como corpus de su análisis la novela *Hijo de hombre* y no la cuentística robastiana.

Con relación al análisis específico de un tipo de personaje, encontramos un estudio de Kathleen N. March titulado "Las figuras femeninas en *El trueno entre las hojas*". El mismo fue publicado, en 1991, en el número 493/94 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, dedicado íntegramente a la obra de Augusto Roa Bastos. El enfoque de March revela "cómo el principio de lo femenino se desenvuelve dentro de su entorno particular y asimismo cómo actúa a manera de impulsor u orientador de esa sociedad, principalmente, rural". (1991: 177) El principio de lo femenino actúa, según March, como signo del amor que vence la violencia, como arquetipo pre cristiano y mítico, como expresión de una sexualidad silenciada pero latente (1991: 184).

Nuestra propuesta, es diferente a estas dos mencionadas. Si bien nos servimos de personajes femeninos para explicar la articulación del sujeto de lo singular también hacemos uso de personajes masculinos para aludir al mismo tipo de sujeto. En este sentido, no nos circunscribimos al personaje femenino en sí sino a los personajes en los que, independientemente de su condición femenina o masculina, se puede estudiar la aparición de este sujeto particular. Lo importante aquí es la capacidad migratoria de este sujeto, la permeabilidad de su expresión femenina o masculina, la multiplicidad de su articulación, la marginalidad de su conciencia, la fuerza de su potencial político reestructurador. En el

campo de los estudios realizados sobre la obra de Roa Bastos no hemos encontrado una investigación similar a la que proponemos aquí.

En esta Tesis Doctoral consideramos fundamentalmente dos tipos de corpus bibliográfico. Uno que denominamos corpus de estudio, el cual está integrado por dos obras de la cuentística robastiana: los cuentos del volumen *El trueno entre las hojas*, de 1954 y *Moriencia*, de 1969. Del segundo volumen, tomamos el cuento "El baldío" mientras que del primero seleccionamos los cuentos "Pirulí", "El viejo señor obispo", "La rogativa" y "Carpincheros". El personaje del primer cuento no tiene un nombre que lo identifique, en cambio, en los siguientes encontramos a Eleuteria, Teresa, Poilú y Margaret, respectivamente.

El otro, en cambio, es el corpus teórico, el cual proviene de tres regiones teóricas distintas. Por un lado, utilizamos textos que pertenecen al estatuto de lo semiótico. En este marco, contribuyen fundamentalmente con nuestro trabajo la teoría más reciente de Eric Landowski y Jacques Fontanille. Los demás textos semióticos que aparecen en la "Bibliografía" son textos de consulta. Por el otro, para la reflexión epistemológica sobre el sujeto de lo singular, lo femenino y lo masculino recurrimos a la teoría literaria postestructuralista: Jacques Derrida, Alain Badiou, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Slavoj Žižek; y a la teoría posfeminista: Judith Butler, Joan Copjec, Toril Moi, Françoise Héritier, Julia Kristeva, Estella Welldon.

Para el estudio del imaginario paraguayo recurrimos a textos de autores que han escrito sobre el proceso de formación social y cultural del

Paraguay así como sobre su proceso histórico y su componente ancestral.

En nuestra metodología de trabajo partimos de intuiciones hipotéticas que esperamos haber demostrado a través del análisis específico de los relatos seleccionados. Recurrimos a herramientas teóricas muy dispares como pueden ser la Semiótica y la Deconstrucción y descubrimos un diálogo interesante entre ellas, lo cual ha enriquecido notablemente nuestra interpretación de la propuesta robastiana. Asimismo recurrimos a teorías muy afines entre ellas como la Deconstrucción y la nueva práctica pensante del neofeminismo no con la intención de fijarnos en el estereotipo de lo femenino sino en su capacidad migracional.

¿Por qué recurrir a la semiótica y a la deconstrucción?

La semiótica se constituyó para nosotros en un instrumento de trabajo. Lo importante para nosotros fue ir más allá de la demostración de la validez de un determinado sistema para construir una interpretación teórica de las implicancias, relaciones, contenidos y expresiones de los elementos que integran el universo robastiano que se despliega al contacto con el sujeto de lo singular en su narrativa breve. Por ende, buscamos ir más allá de la semiótica misma y en el mejor de los casos hasta subvertirla.

En este sentido, nuestro análisis se nutre de parte del aporte de la semiótica generativa⁷ ya que se adentra en los distintos niveles de las

⁷ Según Fontanille, con relación al *recorrido generativo*, A.J.Greimas, en los años setenta, "se propuso organizar el conjunto de los componentes de la teoría semiótica en un solo modelo generativo, inspirado en las gramáticas chomskianas; en él se escalonan

estructuras elementales de la significación y de la lógica narrativa de los textos roabastianos.

El *recorrido generativo* se presenta como un conjunto de niveles de significación que se compone, según la concepción más frecuente, y en lo esencial, (1) de estructuras semánticas elementales, (2) de estructuras actanciales, (3) de estructuras narrativas y temáticas, y (4) de estructuras figurativas. Cada nivel es rearticulado de manera más compleja en el siguiente, de lo más abstracto a lo más concreto. (Fontanille: 2006: 78)

Esta experiencia de lectura resulta muy operativa ya que permite visualizar detalles de la propia narratividad de los textos, con lo cual se enriquece el panorama de los estudios académicos que se han llevado a cabo sobre la escritura de Roa Bastos.

Por otro lado, nuestro análisis también se nutre de los aportes de una semiótica más reciente, la semiótica del discurso y su consideración de la producción de las formas significantes considerando como dice Jacques Fontanille que el discurso

Es, pues, una instancia de análisis donde la producción, es decir, la enunciación, no podría ser dissociada de su producto, el enunciado. (...), el discurso no se contenta con *utilizar* las unidades de un sistema o de un código preestablecido; (...) inventa sin cesar nuevas figuras, contribuye a desviar o a deformar el sistema que otros discursos habían antes nutrido. (Fontanille: 2006: 75-76)

La interacción entre la semiótica y la deconstrucción nos permitió demostrar que toda estructura, por más estable que pareciera, es pasible de cuestionamientos y tambaleos. En este sentido, la deconstrucción nos

los diferentes niveles, desde los más abstractos hasta los más concretos, desde las estructuras elementales de la significación hasta las estructuras narrativas de superficie". (2004: 22) Sobre este mismo término de recorrido generativo, el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* establece que se designa "la economía general de un ateoría semiótica (o solamente lingüística), es decir, la disposición, unos con relación a otros, de sus componentes, y ello desde la perspectiva de la generación, lo que equivale a postular que, al ser posible definir cualquier objeto semiótico según el modo de su producción, los componentes que intervienen en ese proceso se articulan entre sí según un «recorrido» que va de lo más simple a lo más complejo, de lo más abstracto a lo más concreto". (Greimás-Courtés: 1982: 194)

abre hacia un panorama interesante del análisis textual y la producción discursiva: el texto es un territorio de negociación constante entre el juego, el desplazamiento, la migración, la oposición y la ruptura.

Como estrategia de lectura y proyecto filosófico, la deconstrucción

surge en Jacques Derrida (1930-2004) a partir de su crítica a la metafísica y al estructuralismo. A la metafísica porque la deconstrucción apunta a quebrantar la noción de "esencia", es decir, no cree en el esencialismo, no cree en un origen único del ser así como en su único fin. Al estructuralismo, porque con su proyecto Derrida apunta a quebrar la noción de estructura, privilegiando la noción de juego (de juego múltiple e infinito) y desestructura la noción de centro al referir que el centro de la estructura no está en ella, está afuera y es un centro sustituible. Para Derrida la noción de estructura se traduce en una noción de estructura a-estructurada o se encuentra a-estructurada. (González F.: 2008: 192)

La idea de estructura si bien hace posible la significación no cierra ni fija el proceso de significación misma ni su producto: el significado o los significados. Esto nos hace pensar en lo acertado de las reflexiones de Jacques Derrida sobre la imposibilidad de cerrar o fijar el significado de un texto a un contexto.

En el capítulo "J'ai oublié mon parapluie", en su obra *Eperons*, analiza unos fragmentos inéditos de Nietzsche en los que aparecen palabras entrecorilladas que no están dispuestas al azar sino que cumplen una función específica. Están así porque nos quieren decir algo en especial, que puede ser indefinible, indecidible, ambivalente. Incluso pueden no significar nada y en esa posibilidad apelar a más de un significado.

En la lectura de Derrida este algo especial se traduce en la imposibilidad de garantizar la unidireccionalidad de sus posibles mensajes. ¿Qué ha querido decir Nietzsche con ellas?, ¿ha querido decir algo realmente?, ¿cómo podemos estar seguros de que él haya tenido la

intención de querer decir algo o, más aún, de que estas palabras le pertenezcan?

La mayoría de nosotros asume que, por estar firmadas por Nietzsche, le pertenecen y que por ser suyas debemos leerlas bajo un "paraguas" interpretativo. Sin embargo, dice Derrida estas palabras nos abren a lo múltiple:

Peut-être une citation.
 Peut-être a-t-elle été prélevée quelque part.
 Peut-être a-t-elle été entendue ici ou là.
 Peut-être était-ce le propos d'une phrase à écrire ici ou là. (...) Nous ne serons jamais assurés de savoir ce que Nietzsche a voulu faire ou dire en notant ces mots. Ni même s'il a voulu quoi que ce fût. (...). Cette phrase n'est peut-être pas de Nietzsche, même si l'on se croit sûr d'y reconnaître sa main. (...) Puis cette phrase est entre guillemets. Puis l'on n'a même pas besoin de guillemets pour supposer qu'elle n'est pas de part en part «de lui», comme on dit. Sa simple lisibilité suffit à l'exproprier. (...) Lire, se rapporter à une écriture, c'est donc perforer cet horizon ou ce voile herméneutique. (1999: 103-108)

Es difícil, por ende, cerrar o fijar la significación de un texto dentro de un contexto determinado. Un texto siempre nos abre a la posibilidad de lo múltiple. Un texto siempre es legible y, por ello, nos plantea una situación interesante: el riesgo de estar abiertos a leer lo inédito, aunque fuere lo ilegible.

Car cette phrase est lisible. Sa transparence s'étale sans pli, sans réserve. Son contenu paraît d'une intelligibilité plus que plate. (...) Cette strate de lisibilité peut éventuellement donner lieu à des traductions sans perte dans toutes les langues qui disposent d'un certain matériau. Ce matériau, il est vrai, ne se limite pas au signe «parapluie» (et à quelques autres) dans la langue, ni même à la présence de la «chose» dans la culture, mais à un énorme foctionnement. Cette strate de lisibilité peut aussi donner lieu à d'autres opérations interprétatives plus élaborées. (1999: 109-110)

De esta manera, la deconstrucción es para este análisis un apoyo fundamental ya que hemos pretendido acercarnos al texto robastiano

desprovistos de paraguas alguno⁸. Por otra parte, la posibilidad de lo inédito es un abre puertas hacia la desestabilización estructural de un texto, lo cual implica mover el texto y lo que él quiere decir, si es que algo quiere decir o dice, hacia otro lugar, distinto a lo que el sentido de una mirada tradicional o estereotipada pueda sugerir.

De igual manera, hemos considerado de mucha utilidad recurrir a la teoría lingüística de Julia Kristeva, para quien la semiótica, a pesar de ser una novel ciencia y aún así de estar ya atrapada en las contradicciones ideológicas, "todavía puede hacer que estas estructuras se *tambaleen*".

(En Moi: 1988: 170) Según Kristeva,

What semiotics has discovered in studying 'ideologies' (myths, rituals, moral codes, arts, etc.) as sign-systems is that the law governing, or, if one prefers, the major constraint affecting any social practice lies in the fact that it signifies; i.e. that it is articulated like a language. Every social practice, as well as being the object of external (economic, political, etc.) determinants, is also determined by a set of signifying rules, by virtue of the fact that there is present an order of language; that this language has a double articulation (signifier/signified); that this duality stands in an arbitrary relation to the referent; and that all social functioning is marked by the split between referent and symbolic and by the shift from signified to signifier coextensive with it. ("The system": 1986: 25)

El análisis semiótico nos permite estudiar el proceso de la significación en su inamovilidad imposible y, aún dentro de lo que aparece como estructural, explorar la heterogénea composición de un texto: sus niveles figurativo, semántico y narrativo; sus motivos e isotopías y lógicas respectivas; sus personajes y la complejidad de su relación textual con el resquicio del acto singular; las implicancias de su aparición al interior de

⁸ Según Derrida "Et il s'agit bien de lire cet inédit, ce pour quoi il se donne en se dérobant » (1999 : 108). Como dice Muñoz Rengel, lo que Derrida propone es que del texto entendamos no lo que dice, sino lo que no dice pero a lo que se refiere; propone la validez cognoscitiva de la metáfora. ("De la crítica")

un contexto dotado de una cierta codificación a nivel de un imaginario literario y social.

Volviendo al campo de la Semiótica, es necesario aclarar que al referirnos a las "isotopías", hablamos de niveles o planos de significación que recorren los discursos y que establecen entre sí relaciones simbólicas o semi-simbólicas. En cuanto tales trabajamos dos tipos de isotopías: las figurativas y las temáticas. Las isotopías figurativas, pertenecen al plano de la expresión y, en consecuencia, pueden ser cuantificadas, percibidas, reconocidas e identificadas en algún mundo exterior. Las isotopías temáticas se ubican en el plano del contenido y, por ende, no pueden ser cuantificadas ni identificadas en algún mundo exterior. Las isotopías temáticas se refieren a categorías abstractas y/o sensibles, que se experimentan en un mundo interior del observador.

Para estudiar estas isotopías las sistematizamos y ordenamos en un esquema donde lo más abstracto y general es lo primero que aparece seguido de lo más concreto y particular. Respetando esta organización, ubicamos lo más abstracto en la parte inferior de las columnas de oposiciones mientras que lo más concreto va en la parte superior. Así ordenamos de manera general las isotopías en los relatos de Roa Bastos que hemos seleccionado para este trabajo. Sin embargo, la organización del análisis de los niveles narrativo, semántico y enunciativo, está diferenciada. La disposición de estos niveles responde a cada texto y a lo que se pretende demostrar en él.

La semiótica también "se ocupa de signos, de sistemas signícos, de procesos comunicativos, de funcionamientos lingüísticos, etc." (Casetti:

1980: 23). Estudia los signos, sus estructuras y las relaciones que se producen entre significante y significado. El análisis semiótico se ocupa de desentrañar la significación y explicar cómo esta se genera en los discursos.

Al respecto, existen dos tipos de enfoques analíticos: el hermenéutico y el generativo. El análisis hermenéutico es aquel que pretende descifrar una expresión. Tiene como objeto pasar de una expresión a un contenido y la pregunta que lo guía se concentra en el contenido del discurso. El análisis generativo, es aquel que postula una hipótesis de contenido para determinadas expresiones. Establece un contenido y, luego, lo correlaciona con una expresión.

La nuestra es una propuesta de lectura que no pretende fijar la multiplicidad de las perspectivas analíticas que son motivadas por este conjunto de textos robastianos. Lo interesante para nosotros fue focalizarnos en el proceso de significación que se desprende de esta asociación que proponemos entre semiótica, deconstrucción y teoría feminista y postfeminista, desde las bases de una mirada del sujeto de lo singular, un sujeto marginal, expuesto a su carencia y a su deseo.

Es evidente que sobrepasamos algunos límites para proponer una lectura de la narrativa breve robastiana en base a una lógica semiótica deconstructiva, cuya plataforma de discusión está en el orden del aporte del postestructuralismo, del psicoanálisis y del postfeminismo. Esto nos parece que constituye un aporte novedoso para el campo de estudios que se desarrolla en torno a la obra de Roa Bastos.

CAPÍTULO I: Del imaginario paraguayo a la discusión del estereotipo



1.1 Femenino y Masculino: estereotipos y posiciones migrantes

En el contexto cultural paraguayo lo masculino y lo femenino más que posiciones migrantes o desplazables son sustancias biológicas y como tales responden a estereotipos de género ya consolidados en la sociedad, con roles bien definidos, en base a los que se articula un determinado discurso que asigna a estas categorías formas de poder y acción distintas que no, necesariamente, toman en consideración el principio de equidad.

En este sentido, masculino y femenino representan valores confrontacionales y opuestos los que, según Kristeva, expresan que la mentalidad masculina "siempre ha dado privilegio a la razón, al orden, a la unidad y a la lucidez y lo ha hecho silenciando y rechazando la irracionalidad, el caos y la fragmentación que simbolizan la feminidad". (En Moi: 1988: 167)

Al hablar de género, Clyde Soto, Line Bareiro y Lilian Soto, en su libro *Mujeres y hombres líderes. Vivencias y opiniones de la población. Liderazgo femenino en Paraguay. Tercera parte* (2003) establecen que

el género es la construcción que hace toda sociedad a partir de las diferencias de sexo que tienen los seres humanos. Es decir que el hecho biológico de que nazcan hombres y mujeres se transforma en un sistema cultural que adjudica distinto poder, roles, características, etc., a lo femenino y a lo masculino. (2003: 13)

Para Marilyn Strathern, "el género es un conjunto de ideas. Podemos percibir su actuación en el modo en que la sociedad clasifica los roles y construye los estereotipos". (1979: 136) En la construcción de los estereotipos en base al género lo que se advierte es que se intenta hacer pasar por "natural" aquello que justamente es producto de una fabricación. Como bien dice Strathern "las construcciones de género son

moldes vacíos en los cuales puede ser vertido cualquier tipo de nociones y de valores". (1979: 138)

La diferencia biológica, por lo tanto, condiciona la diferencia cultural entre lo femenino y lo masculino. En esta diferenciación lo femenino está más del lado de la invisibilidad que de la visibilidad, del aislamiento que de la inclusión.

El aislamiento femenino ha sido una constante a lo largo de la historia del "mundo civilizado", y, si se daban excepciones, las mujeres estaban entonces sometidas a un estricto control o simplemente permanecían unidas por vínculos ajenos a ellas mismas (ser las esposas de...). (González de Chávez: 1998: 31)

Es con relación a esta invisibilidad y aislamiento de un género con respecto a otro que Roa Bastos propone una mirada nueva que rompe con la consideración tradicional de este constructo al interior del contexto paraguayo. Subvierte los estereotipos al crear personajes que, más allá de identificarse con una condición femenina o masculina, son expresiones de un sujeto de lo singular cuya característica más resaltante es su apertura al desplazamiento o su posición migrante⁹.

Comprender la noción de lo paraguayo, que no deja de ser paradójica en muchos aspectos, nos lleva a considerar diferentes vasos comunicantes con su particular proceso histórico como país, con su biculturalidad oral y ancestral, con la conformación de su sociedad fuertemente articulada en torno al valor de la familia y la complementariedad de los roles masculino y femenino y con el desafío de

⁹ Para Toril Moi, los términos "masculino" y "femenino" "son de vital importancia, políticamente hablando, y, en último término, metafísicos; es necesario destruir de una vez por todas la oposición entre los valores 'masculino' y 'femenino' tradicionales y confrontar toda la fuerza política y la realidad de dichas categorías". (1988: 167) Este es el sentido en el que opera la fractura que propone Roa Bastos con relación a la comprensión tradicional de ambos términos.

una nueva reconstrucción, la tercera en su historia¹⁰, determinada no por los avatares bélicos sino por la obsecuencia establecida como política de Estado por parte de sus longevos gobiernos dictatoriales.

La noción de lo paraguayo, como dice Mabel Piccini, nos lleva a pensar en uno de los regímenes opresivos más reaccionarios que han existido en América Latina, en guerras fratricidas reiteradas y en el desmoronamiento de las instituciones nacionales (cit. en Roa Bastos: 1991b: 9). Nos relata acerca de una confrontación constante de polaridades fundacionales: los privilegiados y el resto. De este contraste están llenas las páginas de la historia y la literatura paraguayas. Sobre todo de esa literatura de denuncia social que se inicia con *El dolor paraguayo* (1909) de Rafael Barret (1876-1910) y que asume características tan peculiares en la voz de Gabriel Casaccia (1907-1980) y de Augusto Roa Bastos (1917-2005).

La confrontación por el poder entre las clases dominantes y dominadas es una constante en la literatura de este país que, en el caso de la narrativa breve de Roa Bastos, ha sido vista como "la alucinada visión de una tragedia colectiva" (Piccini. cit en Roa Bastos: 1991b: 10). Si bien esto es cierto, no puede o debe ser visto como el único tema que logre nuclear los esfuerzos académicos por explicar el complejo universo literario de esta narrativa. De los estudios que hemos consultado¹¹, la

¹⁰ La primera reconstrucción del Paraguay se llevó a cabo luego de la Guerra de la Triple Alianza, que duró desde 1865 hasta 1870. La segunda se llevó a cabo luego de la Guerra del Chaco, que duró desde 1932 hasta 1935.

¹¹ Alegria, Fernando. "Cigarrillos Máuser". En Giacoman, Helmy. *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya-las américas, 1973. 13-18; Passafari de Gutiérrez, Clara. "La condición humana en la narrativa de Roa Bastos". En Giacoman, Helmy. *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya-las américas, 1973. 25-45; Piccini,

mayoría de ellos se concentra en analizar algunas de las formas en las que se expresa esta tragedia colectiva: la violencia física y social que sufren los personajes; sus respectivos destinos inexorables; el enfrentamiento entre dos mundos opuestos (opresores y oprimidos). Sin duda alguna, esta diversidad analítica en torno a la tragedia colectiva narrada en los cuentos de Roa Bastos es atractiva pero nuestro interés ha hecho que nos excediéramos de esta posibilidad y nos abocáramos a indagar un territorio que nos pareció mucho más complejo y desafiante: el sujeto de lo singular en su bivalente condición genérica.

La narrativa breve de Roa, nos presenta al sujeto de lo singular, femenino o masculino, como una fuerza posicional cuyo proceso de verdad es producto de un conjunto situacional en el que el sujeto mismo se ve llamado a lidiar con aspectos que tienen que ver con la idea de ruptura, acontecimiento y vacío. Dicho sujeto emerge de una diversidad de figuras, lógica narrativa y personajes que construyen una categoría particular de sujeto, entendible a partir de una noción de carencia o falta, y confrontable con la idea de sujeto de la ley que aparece, en el imaginario paraguayo, como una entidad inamovible.

Este sujeto emana de la ley en la medida en que la ley, como elemento exterior a él, lo designa como tal, lo nombra y lo funda. A diferencia del sujeto de lo singular, el sujeto de la ley viene articulado por otro del orden simbólico que fija la concepción que se ha de tener de él, lo

Mabel. "El trueno entre las hojas y el humanismo revolucionario". En Roa Bastos, Augusto. *El trueno entre las hojas*. Asunción: El Lector, 1991b. 5-17; Luna Selles, Carmen. "La temática en la narrativa breve de Augusto Roa Bastos". En *Augusto Roa Bastos. Cuadernos Hispanoamericanos*. 493-494. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, julio-agosto 1991. 83-90, entre otros.

presenta así ante la comunidad y no da pie a ninguna posibilidad de rearticulación de sus funciones, fuera de lo estrictamente fijado por la ley misma. Este es el caso de la percepción, la comprensión y la asunción del género. Por ejemplo, un simple color celeste opera en nosotros una identificación con una esfera masculina mientras que su color opuesto, el rosado, nos identifica con una esfera femenina. La identificación con un universo conceptual a partir de un color puede resultar, quizás, risible. Sin embargo, no deja de ser una cuestión seria que nos da la pauta de cuán complejo es este tema de la identificación genérica a partir de la mirada de un otro que es externo a nosotros mismos, de sus implicancias y consecuencias políticas, sociales y culturales.

Reconocerse como parte de un universo celeste, necesaria e inconscientemente, deja una marca en nosotros y nos predispone a pensar y actuar en función de y desde una mirada masculina. Es decir, desde un parámetro regido por el orden de lo racional, de lo superior y de la completud. Ser parte del universo rosado, en cambio, también nos marca de una manera determinada y nos inclina a pensar y actuar en función de y desde una mirada femenina. Una mirada que, inducida y prefijada por el sujeto de la ley, está del lado de lo irracional, de lo inferior y de lo fragmentario.

En el caso específico de Paraguay, el imaginario colectivo se rige por este sujeto de la ley a la hora de discriminar y definir la función de sus respectivos sujetos genéricos. Y por qué sucede de esta manera no es difícil de entender considerando que, por muchos años, esta sociedad se ha regido por estatutos políticos que han propiciado la inequidad de

género, la supremacía de lo masculino sobre lo femenino, la inamovilidad de sus caracterizaciones intrínsecas, contrariamente a diferentes pruebas ofrecidas por el mismo proceso histórico de este país, donde la permeabilidad de las fronteras genéricas ha quedado registrada en más de un libro o testimonio social.

Estamos, por lo tanto, ante una paradoja interesante de la que Roa Bastos toma conciencia y nos la propone en su narrativa breve bajo un nuevo enfoque: el de un sujeto de lo singular. Pero, ¿qué es lo singular?

Lo singular no es la ley sino lo que se escapa de ella. Es aquello que no puede ser representado por ella y, sin embargo, tiene su huella en el sentido de que es identificable en su estructura porque representa el vacío o el agujero que lo desestructura. Es la presencia del corte, de la brecha, de la ruptura. Es la posibilidad de nombrar algo nuevo al borde del abismo, de la frontera, de una marginalidad que se subleva a una invisibilidad porque ésta no condice con su propia capacidad de generar un nuevo tejido conceptual y una función social. Es la posibilidad de una nueva ética en la que las formas de vida establecen su proceso de verdad a partir de una situación que es única en su radio de acción, en su acontecer, y es múltiple en la expresión de una fragmentariedad significativa.

De allí que es posible pensar en lo singular como aquello que es parte de una estructura que no lo puede regular y que, sin embargo, tiene su marca y que está allí porque de lo contrario la estructura no sería tal. En este sentido, el concepto de lo singular está en la línea de lo que plantea Lacan para hablar de lo real: el agujero de lo simbólico, que está allí y

que, de manera inesperada, retorna para subvertir o quebrar la estabilidad de la estructura.

Para ahondar en la especificidad de este sujeto, su acto singular y la relación con los textos de Roa Bastos hemos considerado pertinente traer a colación la reflexión de Jacques Derrida (1930-2004) sobre la figura de Abraham en su libro *Dar la muerte* (1999).

Abraham responde a la solicitud de Dios de una manera extraordinaria: accede a renunciar a lo máspreciado que tiene, su hijo Isaac. Lo hace sin cuestionar la orden recibida, guardando en secreto lo terrible de la misma, arrepintiéndose por cumplir con su deber. Es decir, pidiendo perdón por lo imperdonable, por obedecer, sabiendo que no tiene otra opción más que esa: obedecer y obedecer en la fe. Asumir su fe como un principio ineludible y, al mismo tiempo, aborrecerla en su propia ineludibilidad. La demanda a Abraham es inaudita y su respuesta también. Se trata de un momento particular, de una situación que responde a una verdad propia, que no tiene una condición de repetitividad en toda la dimensión que marca su singularidad y que, con respecto a la transformación que obra en su vida y en la de su pueblo, la hace ser un acontecimiento importante. Abraham vivirá en función de este acontecimiento. La sanción final del episodio que marca la vida de Abraham es positiva. Dice el texto bíblico que

Volvió a llamar el Ángel de Dios a Abraham desde el cielo, y le dijo: "Juro por mí mismo –palabra de Yavé- que, ya que has hecho esto y no me has negado a tu hijo, el único que tienes, te colmaré de bendiciones y multiplicaré tanto tus descendientes, que serán tan numerosos como las estrellas del cielo o como la arena que hay a orillas del mar. Tus descendientes se impondrán a sus enemigos. Y porque has obedecido a mi voz, todos los pueblos de la tierra serán bendecidos a través de tu descendencia. (Génesis, 22: 15-19)

El sacrificio de Isaac no se lleva a cabo porque Dios premia la fe de Abraham. Por eso, conocemos a este personaje bíblico como el "hombre de la fe". Sin embargo, Abraham es eso y también es el "hombre de la promesa". Dios le hace un pedido y él cree. Al final, le hace una promesa y él cree. La voz de Dios le basta para sostener su fe y la singularidad de su acto. En este sentido es un ejemplo que nos ayuda a comprender la complejidad del sujeto de lo singular, que ante el llamado del absoluto responde negándose al llamado de la comunidad. Esto es lo que Derrida nos hace ver en su libro.

Abraham, se enfrenta a tres disyuntivas importantes: la de la responsabilidad, la del secreto y la del perdón.

Obligado al secreto, manteniéndose en el secreto, guardado por el secreto que guarda a lo largo de esa experiencia del perdón que pide por lo imperdonable que permanece imperdonable, Abraham se hace cargo de la responsabilidad de una decisión. Pero se trata de una decisión pasiva que consiste en obedecer y de una obediencia que es aquello mismo que se tiene que hacer perdonar. (Derrida: 2000: 121)

La lectura de Derrida sobre el mito abrahámico es interesante en la medida en que nos enfrenta a lo inaudito del acontecimiento y al sujeto de lo singular como sujeto del acontecimiento, es decir, como sujeto fiel a una verdad que exige una responsabilidad extraordinaria, distinta y nueva.

En el caso de Abraham, Derrida nos habla de dos tipos de responsabilidades: la absoluta, con relación a Dios, y la general, con relación a la comunidad. La absoluta se expresa en un llamado al que, como Abraham, el sujeto responde ciegamente, fiel a su fe y genera una transformación que plantea el surgimiento de un nuevo paradigma. La responsabilidad hacia la comunidad, en cambio, es la respuesta en

función de la ley, del orden simbólico que estructura nuestro sistema de pensamiento y nos inserta en un mundo codificado *a priori* a nuestra propia existencia.

Es importante tomar en cuenta este punto referente a los dos tipos de responsabilidades porque, en diferentes textos de Roa nos encontramos con personajes como Margaret, Eleuteria, Teresa o Poilú e, inclusive, con un personaje cuyo nombre nunca nos viene dado, que se enfrentan a esta disyuntiva. La articulación de sus respuestas a los respectivos llamados los determina ya sea como sujetos de lo singular o como sujetos de la comunidad. Al mismo tiempo, es necesario aclarar que al retomar el concepto de "absoluto" del que habla Derrida, lo hacemos en dirección de la reflexión que nos presenta Alain Badiou (1930) en su teoría del sujeto en su libro *El ser y el acontecimiento* (1988): "La teoría del sujeto es unilateral, en la medida en que identifica de manera absoluta «sujeto» y «sujeto de una verdad» en la dimensión positiva de esta identificación. (1999: 7)

Asimismo, Derrida plantea otros dos temas importantes al respecto de Abraham: la visibilidad del secreto y el perdón imperdonable.

Isaac entiende que va al Moriah acompañando a su padre para ofrecer un sacrificio a Dios, pero no ve ningún cordero para el sacrificio. Pregunta a su padre, "¿dónde está el cordero para el sacrificio?" y Abraham le responde diciéndole, "Dios mismo proveerá el cordero, hijo mío" y es incapaz de revelarle el secreto terrible del acto que está por cometer. Según Derrida, Isaac comprende perfectamente el secreto del secreto pero al igual que su padre, calla. No hay un secreto entre ambos y si lo

hay se trata de la visibilidad del secreto. Es decir, de algo que está allí a la vista de todos, que hace parte del secreto que Abraham cree poder callar u ocultar.

Para nosotros esta figura planteada por Derrida funciona como una metáfora de las circunstancias en las que se plantea la posibilidad del acontecimiento. Un acontecimiento surge al interior de una estructura que trata de callar el secreto del acontecimiento mismo. Esta estructura pretende ocultar el secreto del estallido de algo nuevo, pretende mantener el secreto pero, sin embargo, el secreto está allí.

El secreto es la visibilidad del secreto mismo. Isaac está a la vista de todos. Es el agujero, la brecha que, haciendo parte de la estructura de su padre, quebrará esa misma estructura. Isaac representa aquello que hace parte de la estructura y que, sin embargo, no puede ser nombrada por ella porque representa el surgimiento de algo nuevo que aún no tiene nombre porque será nombrado en el momento mismo del acto.

Al leer uno de los relatos de Roa Bastos, titulado "Piruli", nos dimos cuenta que la comprensión de la relación entre Eleuteria y su hijo, Pirulí, y el terrible desenlace que los distancia definitivamente, bien podría resultar mucho más clara a la luz de esta reflexión propuesta por Derrida. Al igual que Isaac, Pirulí está allí a la vista de todos y Eleuteria, como Abraham, saca su cuchillo en respuesta a un llamado que, a diferencia de Abraham, no es el llamado de lo singular. De allí la sanción negativa del relato. Pensamos que cuando se trata de un llamado singular, la sanción final es positiva. Sin embargo, cuando se trata de un llamado que proviene de la ética de la comunidad, como es el caso de Eleuteria y Pirulí, la sanción es

negativa porque se prioriza el orden de lo simbólico y no el orden de lo nuevo.

Con relación al tema del perdón, Derrida escribe que el hombre, como Abraham, al sacar el cuchillo y ser fiel al llamado de lo singular, se encuentra ante la disyuntiva de pedir perdón por su propia singularidad, es decir, pedir perdón por lo imperdonable, por trascender la ética de la comunidad. Estamos por lo tanto, ante una situación paradójica que involucra nuestro ser en toda su dimensión. El hecho de connotarla como "paradójica" no debe hacernos pensar en ella como algo negativo. Lo paradójico está aquí en la línea de lo excepcional, de lo que no es del orden común u ordinario aunque hace parte de este orden y, siéndolo, no es regulado por él.

Los textos de Roa Bastos nos presentan personajes de corte abrahámico, a partir de los que se puede hablar de un sujeto de lo singular atravesados también por la paradójica de lo singular en tres aspectos: en el de la responsabilidad, en el del secreto y en el del perdón.

En el caso de Abraham, según Derrida, el personaje se debate entre dos tipos de llamados: el de la comunidad y el del absoluto. En el caso de los textos de Roa, en cambio, desde nuestra lectura, los personajes se debaten entre sus respectivos sentidos de responsabilidad ante el llamado del absoluto y de la comunidad pero también existe un nivel más en el que se presenta una voz que proviene desde una dimensión imaginaria que es la que evoca la dimensión del ideal. Y esta es una dimensión peligrosa ya que es la que puede convocar a la conjunción de los esfuerzos del personaje en pos de algo que, aún en su propia verdad,

no es realizable. Se podría hablar aquí de una dimensión utópica en su sentido de irrealizable. A diferencia de la dimensión de lo singular, la imaginaria o utópica no conduce al acontecimiento, no hace posible el acontecimiento porque apela a un ideal presimbólico al que es imposible retornar. Inclusive, si hubiere la posibilidad de algún retorno, se trataría de un retorno nostálgico y no crítico. Una de las características de lo singular es su capacidad crítica ante la presencia de un elemento o una situación pasible de modificación.

Los personajes roabastianos no pueden escapar a la disyuntiva porque de la disyuntiva surge la posibilidad de una situación nueva y se ven envueltos en la necesidad de tomar decisiones sacando el cuchillo para degollar algún carnero destinado al sacrificio. Hasta podríamos atrevernos a pensar que gran parte de estos debates son escenarios en los que el autor nos abre las puertas hacia una lectura política del tema, considerando que el texto roabastiano surge en el ímpetu de la necesidad de un testimonio que en la escritura encuentra su mejor cuchillo para degollar todo tipo de ideología y proyecto absolutista.

En el contexto de este llamado, la voz (similar a la voz del Yavé provocador en el caso de Abraham) proviene de estos tres niveles: el de la comunidad, el del ideal y el del que podemos identificar como el nivel de lo singular. Al nivel del llamado de la comunidad, pertenece la voz de otro que, para efectos de este estudio, denominamos otro-comunitario. Este es un otro-ley, guardián del bien común, de lo simbólico. Al nivel del llamado del ideal, pertenece una voz que llamamos otro-imaginario mientras que el nivel del llamado de lo singular o absoluto, pertenece a la

voz de otro que identificamos como otro-real. En cualquiera de estas tres dimensiones la respuesta del sujeto es idénticamente inversa a su renuncia. Optar por una responsabilidad es renunciar a la otra. Metafóricamente hablando, el cuchillo no puede degollar al carnero y permanecer limpio de sangre. O, dicho de otra manera, el cuchillo no puede degollar al carnero y no dar la muerte o no puede degollar al carnero y pretender regresarlo a su existencia primigenia (podríamos pensar aquí en la metáfora del útero materno o del mundo platónico de las ideas) como si nada hubiera sucedido.

El sacrificio es inminente y la complejidad y la policromía del debate que suscita, como nos muestra el caso del personaje de Poilú, dota a los textos roabastianos de una actualidad interesante y una vigencia novedosa.

Al hablar de la responsabilidad ante la comunidad, Derrida se refiere a esa respuesta que, en tanto individuos, articulamos con relación a la petición del otro-ley. Se trata de una respuesta que está inducida desde la presencia exterior de ese otro-ley que define los parámetros simbólicos del universo que nos rodea y no exige de parte nuestra más que un involucramiento pasivo. Este es el caso de, por ejemplo, el seguimiento de una costumbre, de una tradición o de una forma de vida o de concebirnos en el mundo.

El ejemplo que utilizamos anteriormente al hablar del universo celeste y del universo rosado, en términos de diferenciación y asunción del género, nos puede ayudar a comprender mejor el tipo de participación a la que somos inducidos una vez que entramos en contacto con este llamado

de la comunidad. Un personaje atento a este llamado es el de Eleuteria. Ella está atrapada por la exigencia de una sociedad que le urge, en su condición de madre viuda, un tipo de crianza para su hijo. La sociedad espera de ella un comportamiento ejemplar y, por ende, un esfuerzo extremo en la formación de su hijo, quien ya es visto de una manera especial por su sexo masculino y su condición potencial de hombre paraguayo del mañana. Ella siente que le debe un hombre a su comunidad y actúa en función de esa deuda. Al igual que Abraham, Eleuteria responderá "Aquí estoy" pero la sanción final del relato es negativa. Eleuteria da la muerte a su hijo y en ese acto se da la muerte también a sí misma. ¿En qué se diferencia de Abraham? En que al sacar el cuchillo ella no tiene un emisario divino que le sujete la mano ni tampoco actúa sostenida por su fe. Lo hace en función de una obligación.

El acto de Eleuteria es producto del desquicio, del agobio, del enojo. El hijo criado por ella no resulta ser ni será el hombre que ella siente que le demanda su comunidad y su presencia es un motivo que refleja su propio fracaso como madre. Eleuteria, ante la demanda del otro-comunitario, sacrifica a su hijo y con él renuncia a su relación con el otro-singular. ¿Por qué ella no es un sujeto de lo singular como Abraham? Por su falta de fe, de fidelidad al acto suyo más humano: su hijo. Traiciona la relación con su hijo en prioridad de su relación con su comunidad. Una comunidad que, paradójicamente, tampoco es un hito significativo en su vida, no es una presencia con la que Eleuteria pueda decir que se reconozca plenamente o sienta que pertenece a ella sostenida en su propia voluntad. Su

comunidad es un otro externo en su vida y, sin embargo, le arrebató a su hijo y, con él, le arrebató su propia vida.

A diferencia de Abraham, con Eleuteria ya no veremos descendencia ni tierra prometida alguna. El final del relato es terriblemente irónico. Nadie más que ella se da cuenta de su desgracia. La ley, hacia la que su fidelidad se mantiene intacta, está ausente de este drama. Es un otro externo a la condición misma de Eleuteria y no podrá fungir de testigo para limar las asperezas entre el futuro de soledad y tormento y el desquicio de una madre arrebatada de la vida. Si antes, podía hablarse de una relación epidérmica entre Eleuteria y su comunidad, ahora, con el hijo muerto, la relación deja de ser tal. Es más, ya no tiene sentido alguno.

¿Por qué Roa Bastos habría de ponernos ante un problema de esta naturaleza? Es difícil asegurar que Roa tuviera la completa conciencia de la profundidad de este tipo de debates y reflexiones que se generan, inevitablemente, al contacto con su literatura. Tampoco se podría pensar que dicho conjunto fuese tan inocente. Evidentemente, hay una condición política que permea su escritura. Siempre se ha dicho de Roa que es un escritor comprometido. Que utiliza su escritura como trinchera desde la que se artilla su lucha en búsqueda de un país y de un ciudadano paraguayo mejores. Entendemos que el análisis literario puede priorizar la reflexión sobre la coyuntura estética del texto pero en Roa Bastos no se puede dejar de surcar ésta y otras coyunturas como las de índole social y política, filosófica, ontológica y antropológica también.

Roa es un escritor que escribe desde dentro, desde la consideración de un "otro" incluido, en el respeto de su diversidad, su marginalidad y su

capacidad de hacer el milagro de lo nuevo. De allí la importancia de hablar de un sujeto de lo singular surgido desde las postrimerías de su narrativa breve. Su escritura es un proyecto de país, un compromiso en franco desacuerdo con la articulación diglósica de la relación entre el hombre y el poder. Sobre todo de ese poder que atenta contra la dignidad humana, como el que dominó en Paraguay durante mucho tiempo.

En sentido opuesto a la responsabilidad de la comunidad tenemos, siguiendo la lectura de Derrida, la responsabilidad absoluta. Éste concepto alude a la relación del hombre, varón o mujer, con un absoluto que pide sin dar razones de su pedir y exige como respuesta un "Aquí estoy" profundamente anclado en la confianza, la fe y la fidelidad al amor del otro.

Abraham responde "Aquí estoy" y lo hace de manera serena, en el entendimiento de que Yavé proveerá a su espíritu exactamente de lo que necesite para no claudicar ante la demanda inaudita. Aunque Yavé no da razones, Abraham no duda de él. El silencio y el secreto de su profunda convicción que sostiene la relación con su dios, lo mantienen abierto a la demanda aún en la situación más inesperada.

¿Cómo leer a Abraham si no en su fidelidad al llamado? Al igual que el personaje robastiano que responde al nombre de Margaret, Abraham cree en la voz que le abre paso hacia un nuevo destino. Margaret también lo hace y crece, desde dentro, como un sujeto de lo singular renunciando al vínculo con la responsabilidad hacia su comunidad. Dice Derrida

Abraham es, pues, a la vez el más moral y el más inmoral, el más responsable y el más irresponsable de los hombres, absolutamente irresponsable porque absolutamente responsable, absolutamente irresponsable ante los hombres y los suyos, ante la ética, porque

responde absolutamente al deber absoluto, sin interés ni esperanza por una recompensa, sin saber por qué y en secreto: a Dios y ante Dios. (...). No reconoce deuda alguna, ningún deber ante los hombres porque está en relación Dios. (...). Sin estarlo, se siente absuelto, pues, de todo deber hacia los suyos, hacia el género humano y la generalidad de la ética, absuelto por lo absoluto del deber único que lo vincula con el Dios uno. El deber absoluto lo libera de toda deuda y lo exime de todo deber. (Derrida: 2000: 74)

Margaret también. Es la más moral e inmoral de los hijos que aparecen en los relatos de Roa porque abandona su hogar y a su familia, en un gesto que, aparentemente, podría parecer de total ingratitud e indiferencia. Ella también es la más responsable e irresponsable. Responsable ante la singularidad de los carpincheros en los que reconoce su lugar, su ser uno-con-el-mundo, su trascendencia, e irresponsable ante la vigilancia de la ley comunitaria que exige que todo hijo permanezca al lado de sus padres, en señal de obediencia y respeto. Ella está en relación directa con los carpincheros y se siente absuelta de todo deber hacia los suyos por lo absoluto del deber único que la vincula con los llamados "Hombres de la luna". Parfraseando a Derrida podemos decir que a Margaret el deber absoluto la libera de toda deuda y la exime de todo deber.

Por lo tanto, el sujeto de lo singular, ya sea en su condición femenina o masculina, al igual que Abraham, se enfrenta a esta triada paradójica de la responsabilidad, del secreto y del perdón y no puede responder a la llamada de esa voz que le llega desde lo real, lo imaginario o lo comunitario sin pasar por el sacrificio. La respuesta a la voz, al llamado, siempre implicará un sacrificio, un silencio con respecto a aquello que se sacrifica y un secreto con relación a la elección que obramos para articular nuestra respuesta. Según Derrida:

No se puede responder al uno (o al Uno), es decir, al Otro, sino sacrificándole el otro. No soy responsable ante el uno (es decir, el otro) sino faltando a mis responsabilidades ante todos los otros, ante la generalidad de la ética o de la política. Y jamás podré justificar este sacrificio, deberé siempre callarme al respecto. Lo quiera o no, nunca podré justificar que prefiero o que sacrifico el uno (otro) al otro. Siempre estaré incomunicado, obligado a mantener el secreto al respecto, porque no hay nada que decir sobre ello. (Derrida: 2000: 72)

Para ahondar en la dinámica que se entabla en el sujeto, el llamado y la respuesta, pensemos en el sujeto de lo singular visto desde la perspectiva de lo femenino. ¿Por qué tomar esta perspectiva? Por una razón numérica compleja que estamos seguros representa mucho más que un número al azar y orienta nuestra lectura en función de un estratagema del cual, al parecer, Roa Bastos tiene conciencia. De todos los personajes en los que hemos visto la posibilidad de identificar algunas de las características del sujeto de lo singular, uno solo, que no tiene nombre, está marcado como varón. Del resto, entre los que identificamos aproximadamente seis, están marcados como mujeres.

Elas son las que toman el rumbo de los relatos en sus manos. Existen personajes varones pero el autor nos los presenta como secundarios. Su interés no está en ellos sino en ellas. Y ellas son varias: Margaret, Teresa, Poilú, Eleuteria, Anuncia, Ilse, entre otras. De allí que es difícil no ver esta coincidencia que se presupone puesta allí por el autor para que sea vista. Si consideramos, además, la inclinación de Roa a favor del universo de lo femenino y su importancia en la conformación social y cultural de un Paraguay libre y soberano, esta particularidad evidentemente apela a algo que es más que una simple coincidencia numérica.

En una entrevista que mantuvimos con Roa el 23 de diciembre del año 2001, en Asunción, el escritor manifestó abiertamente su fidelidad al

género femenino como género capaz de subvertir las estructuras sociales de su país, abarrotado de un ejercicio colectivo que distaba mucho de ser el reflejo de una democracia incipiente, ávida de bienestar para el común de su gente. Roa dijo:

La mujer en el Paraguay tiene otra sensibilidad. Tiene un instinto muy especial para captar las cosas, porque es la que ha sufrido realmente. La mujer paraguaya tiene una sensibilidad, incluso, exacerbada para comprender y entender las cosas, sostener a la familia y al país, así como lo hizo en las épocas de las dos posguerras. Ella fue la que hizo sobrevivir a un país que había quedado totalmente exhausto después de la Guerra de la Triple Alianza. Después de esa experiencia bélica, el Paraguay no era sino un vasto campo de escombros y de desaparecidos. (González: 2003)

Su conciencia de esta singularidad del sujeto de lo femenino no es nueva ni reciente. Desde que Roa empezó a escribir su mirada se mantuvo fiel a esta problemática y el hecho de tener varios personajes para estudiarla, en lo que representa la primera obra narrativa de Roa publicada en el exilio, *El trueno entre las hojas*, en 1954, así lo demuestra. Por lo tanto, nuestra lectura toma en cuenta también este aspecto.

1.2 Lo femenino y el cuchillo de Abraham

¿Cómo enlazar la reflexión de Derrida con el sujeto de lo singular femenino? No es difícil visto que existe un discurso que vincula al sujeto de lo singular femenino a la figura de un ideal que no necesariamente es fiel a su comunidad o género sino que, en la mayoría de las veces, permanece como un ideal extraño a ella¹². En más de una ocasión, el

¹² Cuando hablamos de la comunidad femenina, pensamos en una comunidad mayor que se encuentra en torno a ideales que definen la femineidad como un factor cultural. Esta comunidad puede incluir a las feministas y no feministas. No es la comunidad de las feministas sino de lo todo lo que nuestra mente pueda pensar como femenino: el significado cultural que se le asigna al cuerpo marcado como tal, el discurso genérico

sujeto de lo singular femenino o lo femenino como singular, al igual que Abraham, saca el cuchillo en para dar la muerte a ese ideal de lo femenino en base al que se construyen los discursos hegemónicos de lo femenino como representación. Pero, ¿cuál es el ideal al que se ve obligada a responder esta singularidad en el caso de la narrativa breve de Roa Bastos?, ¿cuáles son los discursos hegemónicos que constituyen lo femenino en el contexto en el que surge esta narrativa y contra los cuales esta narrativa traza un derrotero de rupturas interesantes?

De los distintos discursos a partir de los que se construye el imaginario sobre lo femenino, existen tres que, tomando en consideración las características de una sociedad tradicional como la paraguaya, se prestan eficazmente para nuestro análisis. Nos referimos a los discursos hegemónicos de la maternidad (la mujer madre), el de la virginidad (la mujer virgen) y el de la mujer de mala vida (la mala mujer).

El discurso de la maternidad representa el lado bondadoso de lo femenino mientras que el de la mujer virgen, la despoja de su deseo como sustancia corporal y el de la mala mujer, necesariamente realza lo maléfico y temible de su constitución.

¿Desde dónde emanan estos discursos?, ¿desde dónde habla la autoridad que los articula?, ¿cuál es el poder mediante el cual esta autoridad se autonombra como tal?, y en un imaginario social como el paraguayo ¿desde dónde se construyen?

Según María Asunción González de Chávez, uno de los sustratos más importantes desde donde emana una primera construcción discursiva de lo femenino es el mítico. Otro, es el religioso.

En cuanto al sustrato mítico, el mito del matriarcado ha vinculado la imagen de la mujer tanto a los elementos del orden humano y divino, del orden natural y sobrenatural, al de la vida y al de la muerte.

Vinculada al misterio de la Naturaleza, que en las diversas culturas ha estado siempre asociada a lo divino, al "antes" y "al más allá" del hombre, la mujer ha estado cercana a lo sagrado, participando de la misma ambivalencia de lo sagrado. (González de Chávez: 1998: 18)

Con respecto a este mito se ha desplegado un debate importante en la década de los '70 entre las antropólogas feministas¹³. No es nuestra intención describir aquí ese debate. Sin embargo, resaltamos que su importancia radica en el hecho de que, como dice Aurelia Martín Casares en su libro *Antropología del género* (2006)

hoy en día la mayoría de los antropólogos creen que no hay evidencia sólida para constatar la existencia de un estado puro de matriarcado, aunque es evidente que han existido y existen diferentes grados de autoridad y poder de las mujeres en las distintas sociedades. (2006: 129)

Esta postura es interesante para nuestro análisis de lo femenino como singular en la narrativa robastiana porque nos permite comprender de manera eficiente la visión de este autor paraguayo con respecto a estos

¹³ "La idea de una ginecocracia formaba parte de la tradición cultural occidental, al menos, desde la antigüedad, puesto que ya Herodoto hablaba de la existencia de una ginecocracia entre las amazonas o hacía referencias a la inversión de los roles de género en Licia o en el antiguo Egipto. Pero no es, como hemos dicho, hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando se genera una verdadera polémica en los ámbitos intelectuales a partir de la publicación de *El Matriarcado*, de Bachofen, un historiador del derecho suizo. Este libro tuvo un gran impacto en la sociedad como muestra el hecho de que, a parte de haber sido numerosas veces reeditado, incluso hoy, fue uno de los títulos más solicitados en las librerías de viejo". (Serrano Muñoz-Rodríguez Herranz: sept./dic. 2005) en
 cfr. http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero7_2/trabajo7_2_matriarcado.html

modelos discursivos que rigen en el imaginario social de su país. De acuerdo con el análisis que hicimos de sus respectivos personajes mujeres, podemos decir que Roa Bastos asume lo femenino desde su capacidad para la acción. Los personajes mujeres de sus textos frecuentan esta línea. Una línea en la que se abre una posibilidad de ejercer el poder y una determinada autoridad aún más allá del ámbito y del rol que se les asigna socialmente.

Este atrevimiento implica, necesariamente en ellas, una toma de conciencia y una predisposición para la acción. Es decir, para la ruptura con los cánones sociales e imaginarios que por mucho tiempo la han definido al interior de rígidas normas genéricas, tanto conceptuales como operativas. Normas que, a su vez, sitúan lo femenino del lado de lo oscuro e inaprehensible.

La perspectiva de Françoise Héritier al respecto es interesante porque contribuye a nuestra lectura deconstructiva. Según Héritier, estos discursos binarios son antes que nada discursos simbólicos y, por lo tanto, no están desprovistos de una agenda ideológica propia. Ella escribe:

Estos discursos simbólicos están contruidos sobre un sistema de categorías binarias, de pares dualistas, que oponen cara a cara series como Sol y Luna, alto y bajo, derecha e izquierda, claro y oscuro, brillante y apagado, ligero y pesado, cara y espalda, cálido y frío, seco y húmedo, masculino y femenino, superior e inferior. Se reconoce ahí la armadura simbólica del pensamiento filosófico y médico griego, tal como se encuentra en Aristóteles, Anaximandro e Hipócrates. (...). Las correlaciones de las oposiciones binarias entre ellas no enraizan en una realidad biológica cualquiera, sino únicamente con los valores positivo y negativo atribuidos desde el comienzo de los propios términos. Al igual que el mito, su función consiste en justificar el orden del mundo como orden social. (2002: 218-219)

Aún con más detalle, en un artículo de Lucía Serrano Muñoz y Rosa Rodríguez Herranz sobre la teoría del matriarcado de Bachofen (1861), leemos que en el sistema ideológico femenino-masculino de Bachofen, lo femenino está asociado a imágenes tales como "luna, noche, tierra, oscuridad, muerte, tristeza, duelo, luto, izquierda"; mientras que lo masculino está asociado a "sol, día, mar, luz, creación, alegría, derecha" (en Serrano Muñoz-Rodríguez Herranz: 2005). De tal manera,

lo femenino iba unido a lo religioso, lo enigmático, lo salvaje, la naturaleza, el misterio, (...) precisamente sería todo esto, el secretismo, lo que habrían empleado las mujeres para arrebatarse el poder a los hombres, que, sin embargo, había sido dotado por la naturaleza de una fuerza superior; el poder de las mujeres se nos presenta, de esta manera, como fruto de una situación antinatural. Cuando los hombres, por observación directa del coito de los animales en la naturaleza, asociasen el coito con el embarazo y, por lo tanto, descubriesen su paternidad, es decir, su participación activa en el proceso reproductivo, cambiarían las formas y comenzaría una época de encumbramiento de lo masculino. (en Serrano Muñoz-Rodríguez Herranz: 2005)

Lo oscuro e inaprensible también son adjetivos que nutren la concepción de lo femenino en páginas de algunos historiadores importantes del Paraguay como Carlos R. Centurión, o de algunos poetas fundacionales cuyos nombres surgen con fuerza en la historia de la literatura paraguaya. Tal es el caso de Manuel Ortiz Guerrero¹⁴. En el discurso poético del vate guaireño, la india paraguaya es una "bella mezcla de diosa y pantera", mientras que en el discurso histórico de Centurión la india es vista también como un ser híbrido, esta vez ya no en su sustancia configurativa sino en su terreno de acción. Ella es, dice Centurión, "un elemento del que se valió el conquistador para vencer a la

¹⁴ "Manuel Ortiz Guerrero (Villarica, 1894 – Asunción, 1933). Poeta y dramaturgo. Probablemente el poeta más popular de este siglo, Ortiz Guerrero es uno de los pocos representantes del modernismo paraguayo". (Méndez-Faith: 1996: 206)

barbarie; pero también es la leal compañera del señor autóctono en la defensa ciclópea de su reino salvaje". (1997: 312)

Vemos, por lo tanto, que la presencia de este femenino indígena no está exenta de una mirada que lo asocia a lo salvaje, a la naturaleza, a una barbarie inaprensible. Hay algo en esta mirada que si bien se siente atraída por lo que no puede codificar de este femenino también se siente amenazada por él. De esta manera, nos explicamos en ambos discursos esa especie de filtración conceptual que, como en la mirada de Bachofen, no deja de asociar lo femenino a una cierta oscuridad cuya connotación es negativa porque incontrolable por el conocimiento civilizador.

El advenimiento del mestizaje modifica completamente este imaginario primigenio. Con la conquista de los españoles, el concepto de mujer y del universo de lo femenino dejó atrás el espacio de lo público y las arremetidas contra los invasores (como fue el caso de las aborígenes quienes así como supieron preparar las flechas también las manejaron en los combates sucesivos)¹⁵ para adentrarse en el ámbito de lo privado.

El imaginario que surge con el mestizaje define lo femenino en base a roles sociales predeterminados en la cultura conquistadora. La mujer paraguaya de entonces "ya no vestía ni se conducía como india" (Centurión: 1997: 313). Era distinta a sus ancestros. Abocada a sus labores domésticas (el tejido, el cuidado del hogar y de la familia y el agro) la mujer paraguaya se adentró así, con un temple sereno, a las

¹⁵ La india, "acompañó a los suyos en la lucha contra el blanco que venía a hollar el hogar de sus mayores, la tierra de sus antepasados, el altar de sus creencias. Manejó el arco y preparó la flecha envenenada. Estimuló al guerrero en las horas difíciles. Estuvo a su lado en el asalto de todos los 'malones' y sufrió el holocausto de su raza, como actora rebelde ora resignada a veces, taciturna siempre". (Centurión: 1997: 312)

vicisitudes históricas que caracterizaron el desarrollo de su país. Durante la dictadura francista (1814-1840) no tuvo más que adaptarse a “la disciplina impuesta por el miedo, el orden rigurosamente controlado por el terror” (Centurión: 1997: 314) hasta que la hecatombe de la guerra de la Triple Alianza¹⁶ (1865-1870) la hizo resurgir de sus cenizas, como el ave fénix, y en la figura de las “Residentas” se convirtió en una mujer de guerra y reconstrucciones, reviviendo así parte del enorme legado aborigen.

Esto que para nosotros se traduce en una especie de regresión constitutiva a partir de la cual lo femenino surge en el imaginario paraguayo con nuevos aires, no dura mucho tiempo. Cuando el país vive su primer período reestructurativo¹⁷ y, luego, cuando nuevamente se enfrenta con Bolivia en la llamada Guerra del Chaco (1932-1935), el siglo XX

halló a la mujer paraguaya en su sitio habitual: el hogar. Atareada en la faena de hacer amable el presente y de preparar el porvenir, le sorprendió el llamado angustioso del clarín, en las horas inciertas de Pitiantuta. (Centurión: 1997: 315)

El imaginario de esta época asocia a lo femenino con la soledad, con la oscuridad y el dolor incapaz de ser expresado en público. Ese espacio privado que lo caracteriza se llena de nuevas emociones que no pueden

¹⁶ La guerra de la Triple Alianza fue una guerra que, entre 1865 y 1870, enfrentó al Paraguay contra tres países conjurados en su contra: Brasil, Argentina y Uruguay. Las lecturas históricas que se tienen de esta guerra nos hablan de una multiplicidad interesante de causales que no explicaremos aquí ya que, lo que nos parece interesante de recordar es que, de esta guerra el Paraguay salió totalmente exhausto y abatido. Su población masculina fue, prácticamente aniquilada, y fue la mujer paraguaya quien tuvo que tomar las riendas de su país para reconstruirlo social, moral y económicamente. A esta figura que se tomó el trabajo de re-edificar la nación se le conoce, en la historia del Paraguay, como la “Residenta”.

¹⁷ Se trata del período de la posguerra que se abre después del enfrentamiento que tuvo el Paraguay contra Brasil, Argentina y Uruguay en la llamada Guerra de la Triple Alianza, 1865-1870.

ser vistas por el ojo ajeno. Lo femenino se repliega en su noche, en su llanto y su habitual rol doméstico¹⁸. Sin embargo, algo de aquella lejana estirpe aborígen y guerrera sobrevive en su genética conceptual. De allí que a la hora de enfrentar al despotismo, no es raro observar en alguna plaza pública, ante movimientos de protesta organizados, a varias mujeres paraguayas lidiando contra la opresión.

Aunque breve, este recuento de las etapas o fases componenciales del imaginario femenino paraguayo nos resulta muy útil para entender el posicionamiento de lo femenino como singular en la narrativa breve de Augusto Roa Bastos. Una singularidad que tiende a congeniar también con lo oscuro, no en su sentido negativo sino en su propia complejidad semántica, e inaprensible, justamente, porque se define como una singularidad que hace resurgir esa capacidad para la acción que le viene de su sangre primitiva, de su experiencia bélica y de su lucha contra los poderes autoritarios. Lo femenino como singular en Roa Bastos retoma el acto primitivo de la india y de la Residenta.

En cuanto al mito del matriarcado se establece que, como tal, este mito deriva de una composición múltiple de la significación del matriarcado en diferentes culturas primitivas. Existe una serie de mitos primitivos que articulan la idea de matriarcado y que vinculan lo femenino a una oposición histórica con lo masculino en la lucha por el poder. Un artículo interesante al respecto es el de Francisca Martín-Cano Abreu,

¹⁸ Para Michelle Zimbalist Rosaldo, "doméstico, hace referencia a aquellas instituciones y formas de actividad organizadas de modo inmediato alrededor de una o varias madres y sus hijos; 'público' hace referencia a las actividades, instituciones y formas de asociación que unen, clasifican, organizan o reúnen determinados grupos de madres e hijos". (1979: 160) Esta versión de Zimbalist Rosaldo es interesante porque no opone lo doméstico a lo político sino que más bien la integra.

quien escribe que esta serie de mitos explican "el hecho histórico del enfrentamiento entre la sociedad matriarcal (con valores típicos de las sociedades agrícolas pacíficas), y la patriarcal (con valores típicos de las sociedades invasoras agresivas) que la destruye" (2001: 1)¹⁹. Por otro lado, para Françoise Héritier el mito del matriarcado es naturaleza puramente ideológica. De allí que en sus páginas se lea que,

Entre los baruya de Nueva Guinea, que no son cazadores-recolectores, sino horticultores, y que también practican iniciaciones masculinas, se enseña a los hombres, a raíz de estas estancias iniciáticas, que las mujeres inventaron al principio el arco y las flautas ceremoniales.

Los hombres se las robaron penetrando en la cabaña menstrual, donde esos objetos estaban escondidos. Desde entonces, sólo ellos saben utilizarlos –la flauta es el medio de comunicación con el mundo sobrenatural de los espíritus–, lo que les confiere una supremacía absoluta (Godelier).

Entre los dogos de África occidental, el mito narra una desposesión similar del poder de las mujeres sobre el mundo de lo sagrado, al robarles los hombres las faldas de las máscaras, de fibras teñidas de rojo.

En todos estos casos, se trata de sociedades con poder masculino acentuado, que justifican su organización social con relación a un estado mítico matriarcal original. (2002: 216)

En el Paraguay, si bien no se puede afirmar que el sistema matrilineal estuviera al inicio de la organización social de los guaraníes, en sus textos míticos aparece la imagen de una primera madre, una madre diosa, totémica al origen de la creación. En los testimonios *mby'a* recogidos por León Cadogan (1899-1973) se observa la presencia de esta figura mítica que recuerda el mito del matriarcado.

¹⁹ Según Martín-Cano Abreu, "Unos mitos narran (A) el enfrentamiento entre las sociedades matriarcal y patriarcal, otros narran (B) el castigo femenino por conservar una conducta autónoma, propia de la sociedad matriarcal, otros narran (C) hechos que recuerdan las costumbres del matriarcado, otros son mitos de (D) Diosas que han de compartir su reino al casarse con una Divinidad masculina, otros mitos recuerdan el matriarcado porque (E) ponen de manifiesto la pervivencia de creencias que muestran la falta de importancia del Principio masculino respecto a su ausencia de capacidad fecundante, otros son de mitos en los que (F) la Divinidad masculina se apropia de la facultad femenina de dar a luz". - (25-01-2001) cfr. en www.e-leusis.net/ficheros/texto/mitos_que_recuerdan_el_matriarcado.doc

- 1 La futura madre de Nuestro Padre Pa'i era niña púber; armaba lazos para cazar perdices "tataupa"; en uno de ellos cogió una lechuza. La ató para su animal doméstico. Luego, quiso darle de comer grillos, pero no los comía; tampoco comía mariposas; sólo comía costras secas de *mbeju*.
- 2 Todas las noches hacía dormir a su ave a la cabecera de su lecho. Ella golpeaba suavemente a su dueña con las alas en la cabeza; y la niña con esto quedó embarazada. (Cadogan: 1992: 119)

Lo interesante aquí es, como dice Marilyn Godoy, el misterio de la maternidad. La fecundación de la niña púber se lleva a cabo sin la presencia de una figura masculina. El poder de lo femenino está asociado a este poder de autofecundarse o de ser "inengendrado por el fluido vital". (Godoy: 1995) El discurso de la maternidad aquí se transforma en el discurso de la madre-virgen, pero es diferente en su concepción ideológica porque "la *Abuela* es el reflejo de un poder eminentemente femenino en la sociedad, mientras que, el mito cristiano de la Virgen madre ha venido a legitimar la superioridad masculina sobre la femenina". (Godoy: 2005) La madre primigenia de los guaraníes,

Nuestra Abuela no tenía madre, padre tampoco tenía, ella por sus propios medios se proveyó de cuerpo (...) tenía un hijo Nuestra Abuela, (...) pero ella tuvo hijo sin causa, sin causa tuvo hijo en sus entrañas. (en Godoy: 2005)

En la cosmogonía guaraní esta figura de la *Abuela*, que habita en el centro de la tierra, en el lugar de las aguas surgentes, tiene en sí el poder de la fecundación y se autofecunda, sin la intervención del fluido masculino, para dar a luz a un ser superior a lo humano: el producto de sus entrañas es un dios o un héroe. Esto acontece en el mundo divino. Sin embargo, en el mundo de los humanos, la concepción de la fecundación ya implica la presencia del elemento masculino. De esta manera, los guaraníes demarcan los dos mundos.

En una primera instancia, podría entenderse que la presencia de este elemento masculino para la procreación del ser humano es lo que define el discurso de la paternidad en el imaginario guaraní. Sin embargo, esta sociedad posee otra instancia en la que este discurso se articula como tal y se provee de autoridad. Es la instancia del *rito de la cuvada*. En este ritual el hombre guaraní debe asumir su posición femenina, debe convertirse en "madre masculina". (Godoy: 2005) Su autoridad como padre no está construida en base a su intervención biológica en el proceso de la fecundación sino en el ejercicio de un rol, de una función. Y esta función es maternal. Debe asumir la posición social materna y "cuidar y proteger al hijo que reconoce como suyo (...), es el acto social iniciático que reconoce al hombre como padre". (Godoy: 2005)

Esta perspectiva es interesante porque nos lleva a profundizar nuestra reflexión sobre la concepción de lo femenino y lo masculino como posiciones abiertas a desplazamientos significativos, en los que se invierten y se asumen las funciones o roles del otro como parte del reconocimiento y la valoración de la propia presencia en el mundo. El *rito de la cuvada* que nos relata Godoy nos refiere esta posibilidad con relación a la definición de los discursos sobre lo femenino y lo masculino como expresiones de un sujeto de lo singular en movilidad y renovación constantes.

En el caso de la narrativa de Roa Bastos, un eco de este rito se desliza en el acto del personaje hombre del relato "El baldío", cuando responde positivamente al llamado de esa criatura abandonada en el matorral que lo descentra como sujeto de una expresión exclusivamente

masculina. Este descentramiento implica en él un acto de reconocimiento y una voluntad de asumir un rol que, ideológicamente hablando, no le pertenece. Se reconoce como hombre-padre en su asunción de lo femenino, en el asumir su posición social materna. En su reconocerse como madre-varón, madre-masculina.

La posibilidad de esta experiencia de lo maternal enfrenta a este personaje con la mirada y la existencia de otro distinto a él pero similar a él porque co-habita en él. Esta alteridad es de un orden fundacional para él en cuanto padre/madre, en cuanto sujeto de lo singular.

Fuera de la maternidad no existen, en la experiencia humana, situaciones que nos enfrenten tan radical y tan naturalmente a esta aparición del otro. El padre, a su manera y menos inmediatamente, es conducido a la misma alquimia; pero, para hacerlo, tiene que identificarse con el recorrido del parto y del nacimiento, es decir, con la experiencia maternal, hacerse maternal y femenino. (Clément-Kristeva: 2000: 77)

Si ambas posiciones están dotadas de una cierta paridad al principio de los tiempos primigenios y persisten en el imaginario mítico de los ancestros paraguayos (los guaraníes), ¿dónde se rompe este equilibrio?, ¿en base a qué elementos lo masculino se autonombra superior y se impone como tal ante lo femenino?

No es que pretendamos aquí establecer el sentido de paridad en relación al sentido de homologación. ¿Qué ganaríamos homologando lo masculino a lo femenino y lo femenino a lo masculino? No hablamos de homologación sino de movimiento, de transferencia, de desplazamientos y prestaciones. Hablamos de una capacidad de habitar una zona de transición en la que toda migración es posible como un ejercicio de resistencia ante la inminencia de un totalitarismo genérico y de una

estratificación social que tiende a socavar todo pensamiento disidente a lo establecido por el sistema.

La sociedad paraguaya es una sociedad hispano-guaraní, “de formación agraria, de población campesina, de economía agropecuaria” (Benítez: 1998: 121), cuyo ritmo de progreso es lento y en la que “la tradición rutinaria sigue pesando” (Benítez: 1996: 131) y los efectos de las dictaduras que la sometieron aún proyectan “su cono de sombra sobre el presente”. (Benítez: 1996: 131) A la vez, es una sociedad profundamente comunitaria cuya forma de vida refleja prácticas sociales que vienen heredadas de los antepasados. Como dice Saro Vera

El paraguayo vive interiormente en el mundo que ha recibido aunque los moldes sociales presentes ya no le correspondan. Su óptica de las cosas es la de sus antepasados. El aporta muy poco para cambiar el enfoque heredado de la vida. (Vera: 1994: 195)

De allí que, esta sea una sociedad en la que la construcción del imaginario masculino y femenino tiene un punto de partida, prioritariamente, en las funciones estrictamente delimitadas de cada rol al interior de la comunidad: el varón tiene su lugar en la esfera de lo público mientras que la mujer lo tiene en la esfera de lo privado. Lo cual,

se explica muy bien considerando que no hace mucho, el varón tenía que salir de caza y pesca al rayar el alba mientras la mujer quedaba a lidiar con la preparación de los alimentos y el cuidado de los niños. (Vera: 1994: 211)

En este contexto, al referirnos al discurso de la maternidad debemos considerar que este discurso coincide con otros discursos como los de la mujer hacendosa y prudente administradora del hogar. La noción de ser buena madre no está desligada de la noción de ser buena mujer para el hogar, con las responsabilidades que ello implica. Por otro lado, este

discurso de ser buena mujer para el hogar implica la presencia de otros discursos con sus respectivas cargas normativas. Por ejemplo, ser buena mujer para el hogar implica también ser buena esposa, ser buena hija, ser buena hermana y ser buena pariente. Ser buena mujer es, por lo tanto, un discurso que alude tanto al componente familiar más próximo de la mujer como a un concepto de familia extendida en el que se incluye una idea del otro.

La función de la mujer consiste en la compleja administración del hogar. La ideal, pues, será la hacendosa, la que gobierna atinadamente el hogar disponiendo con prudencia de los bienes producidos por el varón, respondiendo con equidad a las necesidades de los demás miembros y educando con firmeza y dulzura a los niños. Para el paraguayo es apreciada la mujer "itekovéva" (hacendosa) a la mujer con mucha capacidad de asumir y realizar su complejo rol hogareño. (Vera: 1994: 148)

En cambio, el discurso que define lo masculino tiene que ver con valores, aptitudes y funciones distintas. En el imaginario paraguayo lo masculino viene asociado a la fuerza, al conocimiento, a la valentía, al estoicismo, al ingenio y a la inventiva. Por un lado,

El rol del varón surge de las funciones de sustentar y defender. Condiciones requeridas para este rol serán la fuerza y la sabiduría o "arandú", que le viene gracias a su integración a la naturaleza cuyas entrañas ausculta. El sabio paraguayo es el que conoce y lee los signos de los tiempos. Conoce el comportamiento de los animales en sus variadas circunstancias. Puede hacer el pronóstico del tiempo meteorológico mediante observaciones de la conducta de algunos animales o las apariencias del sol o de la luna o cualquier otro ser. Es gran conocedor del hombre. Por un gesto casi imperceptible sabe perfectamente su gusto y su disgusto, sus pensamientos y sus sentimientos, sus atracciones y repulsiones. (Vera: 1994: 148)

Por el otro,

El hombre, además del "arandú", para desenvolverse en la vida requiere otras cualidades, resumidas en la palabra "ha'evé" que compendia la ingeniosidad e inventiva. Este vocablo se compone de dos palabras "ha'e" y "vé". Literalmente significa "el que es más". No coincide con el complejo concepto antropológico del promovido. Significa simplemente un hombre capaz de llevar a cabo a la perfección

labores difíciles y sencillas, extraordinarias y comunes, y capaz de salir airoso de cualquier problema. (Vera: 1994: 150)

Asimismo, lo masculino está definido por una abstención de sentimientos. Más que sentir, el varón paraguayo debe ejercer fuerza y habilidad. Natalicio González²⁰, en su libro *Proceso y formación de la cultura paraguaya* (1948), escribe que “el paraguayo ni llora, ni se queja, y tiene el pudor de sus dolores”. (1998: 58)

Dominar los acontecimientos es una cuestión vital tanto para el hombre como para la mujer paraguaya. La vida es un desafío constante y, por ello, en la educación de ambos una de las premisas fundamentales es el autodomínio: No obstante, en cuanto a la exteriorización del dolor o de los sentimientos existe una diferencia entre ambos que le otorga a la mujer un margen de expresión y expresividad más aceptable. Lo que no, necesariamente, significa darle riendas sueltas a sus sentimientos y emociones. Siempre hay un mecanismo de control sobre ella que viene determinado, desde su niñez, a partir de una educación tipo espartana de la que es objeto en su casa.

El varón anímicamente débil no será sostén ni de la familia ni de nadie. ¿Cómo animará si es el primero en desanimarse? ¿Si es el primero en anonadarse ante el dolor y la desgracia? ¿Cómo levantará el ánimo de los demás? Con un dirigente entregado, la comunidad se pierde. ¿Qué puede esperarse de un varón quejumbroso, que se lamenta por un

²⁰ Natalicio González (1897-1966) fue político, diplomático y escritor paraguayo que ocupó, por un período muy breve, la Presidencia de la República (1948-1949). Escribió varios libros entre los que destaca *Proceso y formación de la cultura paraguaya* (1948) y *Geografía del Paraguay* (1964) que dan cuenta de su profundo conocimiento de la realidad cultural, geográfica, política, social y espiritual de su país. Efraín Enríquez Gamón, establece que “Natalicio González ha sido en los países del Plata y en las demás comunidades de las Repúblicas del Sur, un mentor obligado para el conocimiento de su patria y de los grandes problemas de la emancipación de sus gentes. Guía ilustrado y sagaz que iba mostrando los tesoros escondidos, las bases auténticas y épicas de un gran destino nacional posible, Natalicio ha sido el descubridor del Paraguay. Son pocos los escritores que pueden ufanarse con un título semejante”. cfr. Enríquez Gamón, Efraín. *Natalicio y sus últimos libros*. Asunción: Diario Última Hora (El Correo Semanal), 21-22 de agosto de 1999.

rasguño? El varón, pues, debe dominar sus sentimientos, en general, y, en especial, sus sentimientos del dolor y de los contratiempos. Las simples señales de su impacto lo disminuirán en cuanto cabeza. (...), desde la niñez el varón no llora, no debe llorar. (Vera: 1994: 57-58)

Existe una fuerte presencia del ejercicio del control que caracteriza la construcción del imaginario social de lo masculino y lo femenino en Paraguay. Esta práctica, en su aspecto más revelador (es decir, no en esa mínima posibilidad que se le otorga a la mujer para expresar su dolor o su sentimiento siempre y cuando esto no implique salirse de lo "socialmente aceptable"), coincide con el discurso hegemónico de la maternidad. Como lo recuerda Julia Kristeva en su intercambio epistolar con Catherine Clément entorno a la reflexión sobre lo femenino y lo sagrado, "las libertades que hemos adquirido gracias a la anticoncepción y a la fecundación artificial no impiden que el deseo de la maternidad sea y siga siendo la línea conductora de la experiencia femenina". (Clément-Kristeva: 2000: 22)

El discurso de la maternidad impone una moral social cuyo origen denota una mecánica de prohibiciones y controles relevantes. Una mecánica que, como lo piensa Kristeva, "no necesita matar para separar, sino que se conforma con trazar una moral". (Clément-Kristeva: 2000: 24)

Esta moral contribuye, en el caso específicamente paraguayo, a justificar la maternidad como un factor definitorio de lo femenino. En dicha sociedad, se ejerce una fuerte presión social sobre la mujer para que sea madre porque ese es el rol intrahogareño que su sociedad le ha asignado.

Saro Vera y Natalicio González coinciden en comentar que:

La mujer no ejerce el poder en la sociedad. Ella es la dueña del hogar. Lo maneja con la autoridad de la educadora. Se encarga de transmitir e

inocular en el alma de los niños todo el cúmulo de valores y comportamiento válidos heredados. (Vera: 1994: 56)

y que:

La mujer humilde, hacendosa, casi invisible fuera de la casa, actúa con la fuerza silenciosa de una corriente subterránea; ella educa, gobierna, esculpe el alma de la prole, y el dulce imperio maternal se hace sentir sobre el mestizo hasta el otro extremo de la vida. Los aparentes desvaríos de la juventud, sus dionisiacas expansiones, tan condenados, tiene su origen no en la ausencia de la moral, sino en otra concepción de ella. Por ejemplo, dentro de la ética de lo paraguayo, la maternidad, el nacimiento de un hijo, no deshonra a la mujer soltera que ha pecado por amor. (González: 1998: 254)

Por lo tanto, el primer modelo discursivo de lo femenino que tenemos a la vista es el de la mujer madre. Un modelo que, como dice González de Chávez "conserva toda su vigencia ética, llenando de sentimientos de inadecuación y culpabilidad a las mujeres que se desmarcan de él o comparten duramente diversas tareas intra y extra familiares". (1998: 15)

Es evidente que, de acuerdo con esta lectura de la concepción de lo masculino y lo femenino en el imaginario paraguayo, ambos universos se encuentran definidos desde el rol que ejerce la mujer en su sociedad, desde el /hacer/ más que desde el /ser/. Lo femenino se articula aquí desde una perspectiva masculina²¹. Incluso si revisamos la noción del matriarcado paraguayo en el libro de Dionisio González Torres nos podremos percatar de la consolidación de la imagen de la inferioridad de lo femenino, justamente, a partir del mito del matriarcado mismo.

Razones biológicas y naturales y hechos de nuestra historia y evolución cultural sostienen el papel preponderante de la mujer en el hogar, en la familia paraguaya. Ella trae al mundo los hijos, los amamanta, los cuida y cría durante toda la niñez y más allá. Ella es el elemento permanente y fijo en el hogar, y muchas veces, la que debe procurar los medios de subsistencia y de sostenimiento de la familia. (...) De todos modos, la mujer paraguaya continuó así, a ser núcleo familiar, el centro de

²¹ En este sentido, como dice Julia Kristeva, la maternidad viene vista como la "base material de la opresión de las mujeres". (En Moi: 1988: 175)

atracción y de conexión familiar, respetada y venerada, ejerciendo un matriarcado que nunca fue puesto en duda. (2003: 306-307)

La visión de González Torres no deja lugar a dudas. La mujer paraguaya es vista en toda su dimensión maternal desde la perspectiva de un /hacer/ (hacer hijos, hacer alimento, hacer educación, hacer subsistencia, etc.) y se la define como tal en un estatuto aparentemente superior, apelando a su condición de matriarca. Una condición que, sin embargo, no hace sino demostrarnos la relación de disparidad que existe en dicha sociedad. Una relación que se acentúa al considerarla también como un objeto de veneración, con lo cual se la aleja considerablemente de todo acceso a su deseo y se la atrinchera en una zona de transición que, más que situarla frente al contacto con su cuerpo y sus principios bisexuales, sus efluvios, humores y sensaciones, la incorpora a un estadio carente de deseos o, lo que es peor, indiferente ante el deseo propio y predispuesta a sostener el deseo del otro.

Ante esta situación, los relatos de Roa Bastos articulan una propuesta diferente que coincide más bien con esa visión que tenía Bamberger al establecer la necesidad de liberar al pensamiento actual de este mito del matriarcado que no hace sino prolongar esa noción de inferioridad del estatuto mujer.

Según Joan Bamberger, los mitos son sumamente útiles para explicar el origen de la autoridad de lo masculino sobre lo femenino. Desde su perspectiva,

Como parte de un código cultural que hace una distinción de orden moral entre hombres y mujeres, el mito incorpora valores que permiten a los hombres ejercer una mayor autoridad en la vida social y política. A pesar de ser la representación de una época anterior al establecimiento del orden social, el mito fija la inalterabilidad de dicho orden. (1979: 72)

En este sentido, el mito del matriarcado es una herramienta sumamente interesante para el sostenimiento del discurso de superioridad de lo masculino. Evidentemente, como dice Bamberger, para liberar a la mujer de este discurso es preciso destruir el mito. (1979: 81) Françoise Héritier también se mantiene en esta línea ya que, con relación al mito del matriarcado, establece que

El mito no habla de la historia: vehicula el mensaje. Su función consiste en *legitimar el orden social* existente. (...) El mito legitima el orden social, como lo hemos dicho. Sin embargo, no todas las sociedades han elaborado mitologías propiamente dichas para «fundamentar» la dominación masculina y darle sentido. Pero todas tienen un discurso ideológico, un cuerpo de pensamiento simbólico que desempeña esta misma función de justificar la supremacía del hombre a los ojos de todos los miembros de la sociedad, a los de las mujeres lo mismo que a los de los hombres, pues unas y otros participan por definición de la misma ideología, inculcada desde la infancia. (2002: 217-218)

Estos puntos de vistas son interesantes para nuestro análisis de lo femenino como singular en la narrativa breve de Augusto Roa Bastos porque se trata de un pensamiento que deconstruye el mito del matriarcado y esa visión inicial de Bachofen sobre el estado ginocrático ideal que inspira su obra sobre el derecho materno.

La reflexión no pasa, dice Bamberger, por defender el mito del matriarcado que nos lleva a considerar, a veces hasta con nostalgia, el poder político de la mujer en un determinado fragmento de la historia, sino por ponerlo en duda.

El mito es más exactamente la historia de un fragmento de la experiencia colectiva que existe necesariamente fuera del tiempo y del espacio. Compuesto de una vasta serie de acciones, el mito puede convertirse mediante la repetición de su relato en historia moral de la acción, sin que a la vez constituya en sí mismo una cronología detallada de los acontecimientos registrados. El mito puede ser parte de la historia de la cultura en tanto proporciona una justificación de la realidad actual, y tal vez permanente, dando una explicación «histórica» inventada de la creación de esa realidad. (Bamberger: 1979: 67)

Si consideramos, por lo tanto, que todo mito no es sino la expresión de un fragmento de verdad y no la verdad en sí, entonces el ejercicio de la duda adquiere una eficacia interesante a la hora de destruir mitos y construir discursos alternativos. En primer lugar, porque la constitución propia de todo mito emerge de una fabricación mental que no necesariamente coincide, en tiempo ni espacio, con aquello a lo que aluden que, por distintos motivos, son considerados como eventos históricos. En segundo lugar, porque siempre está la posibilidad de que la existencia y permanencia de un determinado mito responda a una agenda político-social cuyo fin es el de sostener la invariabilidad de una determinada realidad o situación.

Es, justamente, esta segunda posibilidad la que nos indica la habilidad de la estrategia de Bamberger en su intento por poner en duda y deconstruir el mito del matriarcado. Más exactamente, ella establece que "al insistir una y otra vez en que la mujer no supo manejar el poder cuando lo tuvo en sus manos, el mito reafirma dogmáticamente la inferioridad de la condición femenina". (Bamberger: 1979: 80)

Lo femenino como singular en la narrativa breve robastiana, más que ser comprendido en la línea del mito del matriarcado, opera en función de la desestabilización de dicho mito. El ejercicio reflexivo de Roa Bastos coincide con el de Bamberger en su estrategia deconstructiva. En este sentido, lo femenino como singular no nos puede remitir a la repetición constante de la idea de que la mujer, alguna vez, tuvo el poder y fracasó en su intento por administrarlo. Tampoco lo podemos relacionar con ese

discurso falso y demagógico de un futuro promisorio en cuanto a equidad social y política entre ambos géneros que establece sus bases en este supuesto gobierno ginocrático.

Lo femenino como singular rompe con esta tradición del mito del matriarcado. Los personajes robastianos se apropian de esta función de lo femenino y le otorgan una determinada valencia, destructiva y constructiva a la vez, asimilando el desafío y el acto consiguiente de lo que implica saberse y sentirse parte de un acontecimiento. Margaret, Poilú, Anuncia, Eleuteria y Teresa no representan estereotipos elevados a la categoría de diosas ni degradaciones a la condición de objetos. Son flujos y deseos, sexualidad y cuerpo, borde y margen, partes y contrapartes en el ejercicio pleno del caos y del vacío del cual emergen. Son propuestas de una posible expresión de la liberación de este mito mediante su misma deconstrucción. Una liberación que se produce desde vertientes diferentes y que hace gala de la conveniencia del juego y del cuestionamiento de todo pensamiento radical. Como lo establece Catherine Clément, el juego es útil a la hora de validar los intersticios del pensamiento,

en el sentido en que piezas de carpintería unidas dejan siempre un intersticio posible para que la madera "juegue". No es que las mujeres sean eternas rebeldes, anarquistas totales. La ironía de la comunidad no exige un compromiso radical, al contrario. Sólo, en el momento justo, una diferencia. Un papirotazo, o el porqué. Nunca la última palabra. (Clément-Kristeva: 2000: 72)

Lo femenino como singular en la narrativa breve de Roa Bastos opera rupturas importantes con estos discursos hegemónicos que amarran la condición femenina a una determina forma de percepción y de existencia. Entre estas rupturas, además de la referente a la que se opera con

relación al mito del matriarcado, se encuentra la que nos señala que el discurso maternal que nos lleva a pensar que no hay nada más sagrado en la vida de una mujer que la vida de su hijo, no siempre funge como línea conductual de lo femenino. Ya Julia Kristeva nos indica que este discurso representa una “de esas verdades banales de la sabiduría popular que se imponen desde siempre”. (2000: 76) Sobre esta frase Kristeva centrará la reflexión de su comunicación epistolar con Catherine Clément, fechada el 17 de marzo de 1997.

Para Kristeva, el discurso de lo materno existe en la medida en que desaparece el discurso de lo erótico. Al respecto, tres citas de esta filósofa son importantes de recordar para el análisis de los casos en los que se puede demostrar cómo funciona lo femenino como singular en la narrativa breve de Roa Bastos.

La primera cita establece que “fuera de la maternidad no existen, en la existencia humana, situaciones que nos enfrenten tan radical y tan naturalmente a esa aparición del otro”. (2000: 77) La segunda dice “La serenidad del amor maternal es un eros aplazado, un deseo en espera”; (2000: 77) Y en la tercera, más extensa, Kristeva escribe: “Me gusta pensar que, en nuestra aventura humana, nos está permitido encontrar el «otro» -a veces, pocas veces...- si, y solamente si, nosotros, hombres y mujeres, somos capaces de esta experiencia materna que aplaza el erotismo en ternura y hace de un «objeto» «otro yo»”. (2000: 77)

Con relación a la segunda cita observamos que la perspectiva de Roa Bastos ofrece algo novedoso. Por un lado, no hay una diferencia con este discurso en un personaje como Ise, del relato “Carpincheros”, por

ejemplo. En este contexto lo femenino no se articula como singular porque permanece dentro de los parámetros tradicionales que se le asignan como concepto que organiza la vida social de una comunidad. Sin embargo, sí hay una diferencia en el momento en que se advierte un movimiento de esta posición a otra. Esto se da cuando, en el mismo relato, aparecen personajes como Margaret, los que representan niveles de ruptura con el discurso hegemónico que estamos analizando.

Por un lado, es cierto que en los cuentos de Roa el amor materno es un eros aplazado, un deseo en espera. Aquí se cumple la tradición. Entre los personajes que analizamos no encontramos ninguna relación de maternidad y eros. No hay ningún descentramiento ni una propuesta que oblitere el sentido de esta maternidad desprovista de eros. Es más, en cuanto al acto de la maternidad vemos que existen dos tipos de maternidad: una, es la maternidad física y otra, es la maternidad no-física. A esta podríamos llamarla espiritual. Este es el caso de Teresa, por ejemplo. El primero, es el caso de Ilse y Eleuteria. Independientemente del tipo de maternidad del cual estemos hablando, el rasgo común que las identifica es la ausencia de eros. Ninguna de ellas es una madre erótica. No hay lugar para un eros gozoso aquí.

La primera descripción que tenemos de Ilse es la que nos provee el relato al introducimos la pareja de alemanes compuesta por Eugen e Ilse, que migran hacia Paraguay, escapando de los estragos de la primera guerra mundial. Llegan para quedarse a vivir cerca del ingenio azucarero de Tebikuary del Guairá. El texto nos dice: "parecían suspendidos irrealmente en la verberación del sol como en una inmensa telaraña de

fiebre polvorienta". (Roa Bastos: 1991b: 26) La segunda es más específica sobre Ilse y dice: "Ilse cantaba a media voz canciones de su aldea natal, que el chapoteo de la correntada entre las piedras desdibujaba tenuemente o mechaba de hiatos trémulos, como si la voz sonara en canutillos de agua". (Roa Bastos: 1991b: 29) Y, la tercera, ante el episodio espasmódico de la lucha entre el carpinchero y el carpincho, el texto narra que "Ilse tenía el rostro cubierto con las manos. El espanto estrangulaba sus gemidos". (Roa Bastos: 1991b: 33)

Ilse es, por lo tanto, un personaje cuya esencia maternal está mucho más cerca de la serenidad, de la que habla Kristeva, que del eros. Al encontrarla en el relato roabastiano, como lectores somos más propensos a vincularla con una idea de ser más fantasmal que corporal, más inclinado al amor-ternura que al amor-erótico, al cuidado del otro que ha surgido de sí (el hijo) que a la confrontación con él. Ilse es un personaje más volcado hacia el consuelo que el duelo, hacia la mansedumbre que la violencia. El contacto con la muerte estrangula sus gemidos, entorpece sus movimientos. La lucha la asusta. En este sentido, es el polo opuesto de Margaret, quien se deja poseer por el vértigo de lo mortal, del dolor, de la sangre. Un vértigo que más que desplomarla, como sucede con Ilse, la catapulta hacia el desafío del acto singular: habitar la libertad aún a ciegas de las consecuencias que ello implica.

En el caso de Ilse, la aparición del otro pasa, entonces, por este aplazamiento del discurso erótico al interior mismo del discurso maternal y de su ser maternal. Es más, se trata de la anulación de lo erótico por lo maternal. Y lo maternal la predispone al temor de la pérdida del otro. Una

pérdida que se traduce en la pérdida de sí misma. Por ello, leemos en el relato que, cuando Margaret se integra a la comunidad de los carpincheros, como una especie de trueque de vida por muerte, Ilse corre despavorida hacia el río gritando el nombre de su hija y, ante el tamborileo de porongo como única respuesta a su desgracia, "se aproxima por ese latido siniestro que ya llena ahora toda la noche". (Roa Bastos: 1991b: 36) En esta noche siniestra, Ilse mira como se alejan los cachiveos pero ya no ve. Sus ojos han perdido la capacidad de ver, se han vaciado.

En una lectura lacaniana, esta pérdida de Ilse, en realidad, estaría marcando el rito iniciático de su ser como sujeto. Ella sería aquí el ejemplo más claro del sujeto que se articula a partir de la pérdida y, por lo tanto, la definiríamos como sujeto a partir de su falta. Lo mismo podría decirse de Eleuteria o de Teresa. Todos estos personajes podrían ser ejemplos de la articulación del sujeto a partir de la falta. Pero esta, si bien válida no es, al menos por ahora, la lectura que queremos proponer.

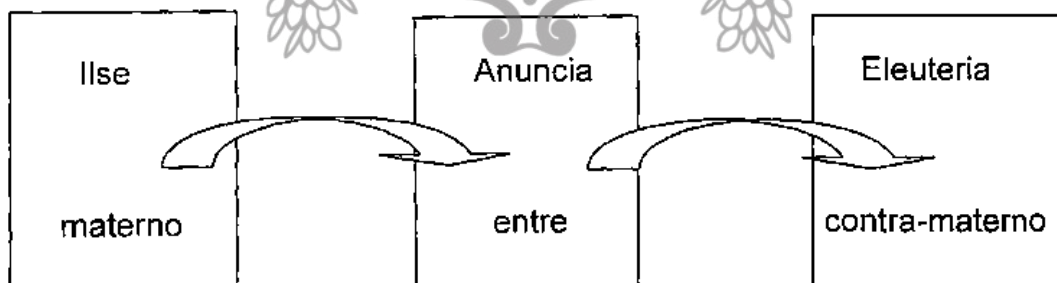
1.3 Anuncia y el intersticio de lo materno. "La rogativa".

El caso de Anuncia, la madre de Poilú en el relato "La rogativa", tipifica otro ejemplo de lo erótico aplazado por el discurso de lo maternal. Su lado erótico no aparece en ninguna de las descripciones que el relato nos provee de ella. Ella es, en este sentido, similar a Ilse pero, a la vez, es diferente. ¿Por qué? Porque esta ausencia, no deja de ser llamativa y sospechosa. ¿Qué está queriendo subrayar Roa Bastos con esto? Sin

lugar a dudas, el ocultamiento de lo erótico está pensado en función de algo más. Algo que para nosotros apunta a una deconstrucción del discurso hegemónico de la maternidad. Decimos que hay un movimiento hacia la deconstrucción de este discurso porque en el recorrido que representan Ilse, Anuncia y Eleuteria hay un *in crescendo* hacia la ruptura total con esta hegemonía discursiva que estamos analizando.

Ilse es un personaje que todavía habita esta hegemonía, la hace suya y no la sobrepasa. Anuncia, en cambio, se presenta ya como un personaje intermedio. Habita una parte de este discurso pero también se abre hacia su contra-parte. Hacia el lado oscuro de lo materno, hacia su lado perverso, violento. Eleuteria, es el polo opuesto de Ilse.

En el imaginario robastiano, ella representa la ruptura completa con esta idea benévola de lo maternal ya que es ella quien mata a su hijo Pirulí. El movimiento es el siguiente:



Anuncia habita el lugar del "entre"²². En este intersticio el discurso de lo maternal más que vinculado a la ternura y a la mansedumbre enfatiza el lado del deber ser, en el sentido, de que como madre y concubina de un forajido de la justicia, su obligación primera es la de proveer el sustento para su familia así como rogar con su comunidad por la lluvia que se necesita para regar los campos y salvar la cosecha. Ella está entre su familia y su comunidad. Ella es su familia y su comunidad. No hay aquí ninguna escisión entre una y otra estructura social.

Para tener mayor claridad sobre la figura de Anuncia y cuál es la dinámica mediante la cual ella ocupa lo que nosotros identificamos como el "entre" o el intersticio de lo materno, proponemos a continuación el relato de Roa Bastos: "La rogativa". Utilizaremos la letra cursiva para la discriminar a primera vista la transcripción directa del texto y el análisis que elaboramos a partir de su lectura.

²² Homi Bhabha utiliza el concepto *in between* para referirse a lugares o posiciones que fungen de intermediarios o mediadores entre culturas diferentes. Se la traduce como "en-entre". El "entre" es un intersticio. En el caso de Homi Bhabha, este concepto alude a las posiciones desde las que hablan los estudios postcoloniales producidos por intelectuales que pertenecen tanto a las metrópolis como al tercer mundo. Bhabha escribe que: "The 'locality' of national culture is neither unified nor unitary in relation to itself, nor must it be seen simply as 'other' in relation to what is outside or beyond it. The boundary is Janus-faced and the problem of outside/inside must always itself be a process of hybridity, incorporating new 'people' in relation to the body politic, generating other sites of meaning and, inevitably, in the political process, producing unmanned sites of political antagonism and unpredictable forces for political representation. The address to nation as narration stresses the insistence of political power and cultural authority in what Derrida describes as the 'irreducible excess of the syntactic over the semantic'. What emerges as an effect of such 'incomplete signification' is a turning of boundaries and limits into the in-between spaces through which the meanings of cultural and political authority are negotiated". En <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/nation.html>. Al respecto se puede consultar: Bhabha, Homi K. "Culture's in between." *Artforum* 32.1 (1993): 167-170; Bhabha, Homi K., ed. *Nation and Narration*. London-New York: Routledge, 1990; Thompson, Paul. "Between identities: Homi Bhabha interviewed by Paul Thompson" *Migration and identity*. Ed. Rina Benmayor, Andor Skotnes. Oxford ; New York: Oxford University Press, 1984; Phillips, Lawrence. "Lost in Space: Siting/Citing the In-Between of Homi Bhabha's *The Location of Culture*." *Jouvert: A Journal of Postcolonial Studies* 2.2 (1998).

1

Salió despacio de entre los bananeros como una bestezuela satisfecha. Una pequeña larva humana avanzando entre los amarillentos colgajos de las hojas. Alrededor de la boca había tierra, restos del furtivo banquete en el bananal. Aún se chupaba los dedos en persecución de las últimas migajas. La tierra estaba dura y reseca. No pudo escarbar muy hondo asta el mantillo grasiento donde antes de la sequía abundaban las liendres de la tierra: frescos y gordos gusanillos blancos parecidos a tarjas de pella entre terrones y con un sabor rancio y azucarado. Poilú no encontró un solo sevo'i. En el fondo se alegró. Les tenía cierto miedo a los bichos. La tierra sola le gustaba más; la tierra pegajosa y oscura que había debajo de los yuyos, especialmente debajo de la hierbabuena y del hinojo. Podía distinguirla con los ojos cerrados, por el perfume. Conocía los mejores sitios en el bananal. Pero la tierra había dejado de ser pegajosa. Y hasta el sabor estaba cambiando. Por lo menos había calmado su hambre. Sólo la sed continuaba brillando con un reclamo intenso y doloroso al fondo de los ojillos color tabaco.

Era el reclamo que reinaba en todas partes; un clamor seco y crepitante. En la tierra, en las hojas, en la gente.

Se oían los rezos monótonos y plañideros en la capilla; los sones cascados y opacos de la campana volteada a trechos como si hubiera muerto alguien. Estaban todos metidos ahí, desde la mañana temprano, rezando y cantando a Dios para que lloviese. Terminaban y volvían a empezar sin descanso: el coro compacto de voces afligidas trepándose sobre el vozarrón del cura. El clamor subía y se expandía en el aire quieto, semejante al zumbido de un lembú patas arriba contra el azote.

2

Poilú era hija de Anuncia, que era la concubina de Timoteo Aldama, que era a su vez tropero de los Filártiga.

Timó Aldama había "desgraciado" a un hombre de una cuchillada. Asuntos de apuestas en las carreras-pe de Kandeá. Un desafío, un ataque a traición. Cosas del machaje. Andaba huido de las comisiones policiales. Unos días después, el herido murió de gangrena. Timó no pudo volver. La cruz de un aguái lo convertía en proscrito. El comisario de Santa Clara no lo quería. Tenía con él una vieja deuda. El mismo encabezaba las batidas. Un tiempo después se supo que Timó había muerto en el ciclón que asoló Villa Encarnación.

Anuncia se las arreglaba como podía conchabándose para recoger el maíz y la mandioca en las chacras y, alguna que otra vez, vendiendo aloja y chipá en las riñas de gallos de Ñu-Guasú. Eso quedaba bastante lejos, pero a las carreras de Kandeá no podía ir como antes, después de lo que había hecho Timó. A la barragana del "juido" nadie le compraba nada.

Poilú quedaba siempre sola en el rancho. Anuncia tenía bastante para andar una legua con su lata de aloja y su pesado canasto de chipás y fritangas.

Con la sequía de seis meses se había acabado el maíz y la mandioca, se habían acabado las riñas y las carreras. Se había

acabado todo. No quedaba otra cosa que rezar y esperar. Los que estaban más apurados se iban muriendo.

No brotaba ni la maleza. Pero la angustia y la desesperación habían hecho retoñar vigorosamente la fe de la población, La capilla resultó chica para contener este repentino florecimiento del espíritu religioso. Desde que Paí Benítez ordenó la rogativa, las ovejas más negras habían vuelto al redil. Todos querían ponerse bien con Dios en el momento de la prueba.

—Somos elegidos de Dios— clamaba Paí Benítez con voz engolada y escaso convencimiento—. Debemos aceptar el castigo y tratar de ser más buenos para merecer el perdón —con sus palabras caía sobre los feligreses un medroso aire de contrición.

Entre los "elegidos" no faltaban conocidos cuatreros y hasta viejos criminales, algunos de los cuales tenían tres marcas en el mango de sus cuchillos pero cuyos delitos habían prescripto como cuentas incobrables. Las miradas de Dios no hacían distingos.

El hambre y la sed daban una extraña entonación a los rezos y a los cantos. Hacía cinco días que había comenzado la rogativa y ella no iba a cesar hasta que el cielo se apiadara de los pobladores de Santa Clara.

En su carcomido campanario de madera Quincho, el campanero rengo y sordo, tiraba de la soga con un rígido espasmo de los brazos. Y la descalabrada perra de bronce ladraba a Dios con su único ladrido carrasposo y asmático.

Eso comenzaba desde la salida del sol, cesaba un rato a mediodía y volvía a la tarde, después de la sesteada del cura, hasta la puesta del sol.

—Poilú, cuidado con moverte de aquí. Cuidado con acercarte al pozo. Cuidado con irte al bananal. Que no venga a encontrarte comiendo tierra otra vez...

Anuncia atrancaba el rancho y se iba a la rogativa. Poilú un rato después se descolgaba por la ventana y se iba a sus solitarios atracones de tierra.

Pero apenas había otra cosa que comer en todo el pueblo. Y no sólo Anuncia encontraba a su hija comiendo tierra en el bananal. Muchas otras mujeres encontraban a sus hijos haciendo lo mismo. Era una antigua tradición infantil de Santa Clara. El hambre no había hecho sino actualizarla y, en cierto modo, sancionarla. La resistencia de las madres se había ido haciendo cada vez más nominal. En medio del rezo, Evaristo le había dicho en voz baja a Anuncia:

—¡Ay, Jesús, comadre, lo que me pasa! ¡Mba'é tema nikó, che Dios! Mi Juancito anda comiendo tierra otra vez... Qué pikó voy a hacer un poco...

—E'á, comadre, Poilú ko también come... La' criatura tené mucho hambre... No hay otra cosa... No podemo'hacer nada... "Dios te salve, María... llena ere de gracia..."

3

Poilú rodeó el rancho y se encaminó al pozo. El sol pegó de lleno en la figura desnuda y grotesca que parecía hecha con cera del monte. La cabeza grande sobre el cuello escrofuloso; el vientre abultado, a punto de estallar, con la piel tirante y verdosa llena de manchas blancuzcas. Las moscas la seguían y se enredaban de tanto en tanto en las greñas

queriendo llegar hasta los granos. Poilú no hacía el más mínimo ademán de defenderse. El sol, las moscas, el hambre eran parte de su mundo; no los sentía enemigos suyos. Pero la sed era algo nuevo para ella. Nunca había faltado agua en Santa Clara. Y ahora todos los pozos estaban secos. Hasta el arroyo que corría en la orilla del pueblo en un angosto y hondo cauce de piedra.

La sequía se había metido en todas partes, hasta debajo de la tierra. Pensó en ella como en un animal dañino, según la explicación de su amigo Felipe, el viejo loco que habitaba una pequeña gruta del arroyo.

Pero Felipe Tavy tenía maneras extrañas de explicar las cosas. Además, caminaba todos los días. Poilú estaba desconocertada. Primero le había dicho:

—La sequía e' un gran pájaro, con algo de lagarto y de víbora, que está sobre Santa Clara, Poilú.

—¿Y cómo tonce se ve el sol, Celipe?

—Porque está hecho con el vellón de la Virgen...

Pero al día siguiente, si volvía a preguntarle, le decía:

—¿La sequía, Poilú?

—Sí, Celipe. ¿Por qué no hay agua y no'tamo muriendo de sed?

—Porque en el cerro Kuruzú hay un tigre azul que se tragó toda el agua. Hata que el tigre orine no vamo' a tener ma' agua.

—¿Y cuándo va a orinar el tigre?

—Cuando en el plan del arroyo florezca un yasy-möröti.

—Pero allí hay piedra muicho ité por toda parte. ¿Cómo pikó va a salir el flor, Celipe?

Felipe ahuecaba la voz y guiñaba un ojo mirando por todas partes.

—Hay un abujeto en la piedra el plan, frente mimo a mi cueva. Por allí va a crecer el flor del agua.

—¿Y por qué no te va' a la capilla a rezar con lo' jotro kuéra?

—Na... Yo no soy loco como lo' jotro... No e' allí que hay que apretar la verija al tigre... Dios no está en la capilla... Allí solamente hay el mal aliento de la' vieja bruja...

—¿Y ande tonce está Dios, Celipe?

El volvía a ahuecar la voz y a guiñar el ojo:

—Dio ko está conmigo en el arroyo... El me cuenta todo...

Y Felipe Tavy, semi desnudo, esquelético, con sólo su camisa rotosa que le llegaba hasta las rodillas, su cabellera y su barba blanca, sucia, color ceniza, volvía a seguir su camino apoyado en su bastón de tacuara, envuelto en la aureola cenicienta del polvo. Su atadito de cosas se le movía en la espalda como una joroba.

Todavía giraba el rostro y pro sobre el hombre le decía a Poilú mientras se iba alejando:

—Y cuando llueva te voy a traer el flor del yasy-möröti del arroyo, forrada en viento-norte-y-nunca-la-verás-mirándola...

Poilú no sabía qué pensar. Felipe y su madre contendían en la nebulosa nuez que la hidrocefalia todavía no había acabado de inundar. Tanto fue, que un día le dijo a su madre, al regreso de la capilla:

—¿Para qué pikó rezate en la capilla, mamafta?

—Para que Dio no' mande la lluvia.

—Celipe dice que no e' allí donde hay que apretarle la verija al tigre.

Las miradas de Anuncia se tiñeron de indignación en el círculo de las ojeras amarrotadas.

—¡Karai-tuyá-tavy!



— Dice que allí solamente hay el mal aliento de la' vieja bruja...—
continuó Poilú desaprensiva, inocente.

Anuncia descargó un bofetón en la cara de Poilú. La figura de cera montés se alejó temerosa unos paso. Contra la pared cuarteada del rancho se recostó a llorar. Repasaba con la mano el sitio del bofetón, encogida, llorando silenciosamente con un hipo sordo que moría en la garganta. La madre le gritó:

—¡Cuidado que vuelva' a hablar con ese viejo loco!

—Celipe Tavy e' bueno, mamaita... —susurró la figurita de cera.

El vientre enorme se estremecía a cada jipido del lloro. Y entre uno y otro, la voz de la criatura volvía a atreverse. Parecía atravesar la pared cuando dijo:

—Celipe Tavy e' el único que me cuenta cuento. Y cuando llueva me va a traer del arroyo la flor .. — y repitió a su modo, sorbiéndose los mocos, el disparatado fonema del lunático del arroyo.

Anuncia no se había aplacado. La rogativa había hecho surgir en ella otra mujer; una mujer dura, inexorable, impersonal. Su voz había copiado el tono enfático del cura; una voz en la que los pequeños recuerdos se desintegraban en una miriada de partículas tornasoladas, como un estornudo.

—No va' a hablar ma con Celipe Tavy.

—¿Por qué, mamaita?

—Porque al hablar él te mete gusano' en lo' oído. Lo' gusano se va' a criar en tu cabezota y te va a salir por la narí y lo' oído. ¿Me oíte?

Poilú se resistía. Estaba aguantando la respiración.

—Si te agarro hablando con él, te voy a romper el cbeza con el abati-soká. Pero aunque yo no te vea te va a ver Dios y lo mismo Él te va a quebrar la cabezota como una sandía madura a la que aplata una carreta. ¿Me oíte?

El valor de Poilú parecía inagotable. ¿Qué cosas tan secretas como Dios etaba defendiendo ella en ese momento en sí misma? No respondió a la intimación perentoria. Se negaba a responder. Pero un nuevo coscorrón que resonó neto, rabioso, sonoro, en la enorme cabeza, le arrancó la promesa:

—Sí, mamaita... No vi'a hablar ma con Celipe Tavy...

4

Estas cosas eran las que llevaban preocupada a Poilú. Sus patitas estevadas la fueron acercando al pozo. Sus pies batían el polvo con el sonido de una fruta podrida que cae del árbol. Subió entre las tablas carcomidas que cubrían la boca del pozo sin brocal. En el centro había una abertura cuadrada toscamente labrada a hachazos. En las juntas de las tablas asomaban manojas de culantrillos resechos. El musgo y las orejas de rana que antes había adherido a las tablas eran también polvo ahora; sólo que un polvo pastoso que se negaba a volar.

Poilú miró a través de la abertura. Adentro, bajo el sol del mediodía, era la noche fresca y sosegada del pozo.

La sed mareaba a Poilú. Le arañaba en la garganta, en el pecho, en el estómago. Le dolía más que los coscorriones del día anterior. Se miró los pies y las piernas dos o tres veces: le pareció sentir que subían por ellos hileras de hormigas y que cada una de estas hormigas le picaba con una punzadura leve y penetrante. ¡Si hubiera un poco de agua en el pozo!

Pero no. Ella sabía que no había, que no podía haberla. Todo estaba seco. La misma cantarilla se había rajado, como si hubiera muerto de sed. El porongo parecía la barriga hinchada de una vaca muerta en el campo, pero vacío, seco, inútil.

Hasta que Felipe Tavy le trajese la gran noticia, ella sabía que no podía haber agua en ninguna parte. Debajo de las tablas sobre las cuales se hallaba parada con las invisibles hormigas subiéndole lentamente por el cuerpo había solamente esa pequeña y redonda noche misteriosa del pozo. Fresca pero sin agua. Más implacable todavía porque era suave y engañadora. Por la abertura caía, casi ya vertical, una viga dorada y transparente con su cuadrado luminoso en el fondo profundo. Poilú lo miraba como hipnotizada.

5

—¡Chake, Poilú...!

Los dulces ojillos legañosos de Felipe la miraban un poco asustados desde la quincha. Se acababa de parar. El polvo todavía le rodeaba.

El corazón de la criatura empezó a latir con violencia.

—¿Qué está haciendo ahí? ¿Le está sacando pikó la lengua a la abuela del pozo?

Poilú se acercó lentamente a la quincha. La prohibición le dolía en la cabeza, detrás del coscorrón. Tenía que empezar de alguna manera.

—Celipe, no puedo hablar más con vo. E' mejor que te vaya...

La voz de Poilú tenía la secreta humedad de las lágrimas.

—¿Por qué Poilú?

—Mamaíta no quiere...

—¿Por qué, digo yo?

—Por lo' gusanos que te va' a criar en mi cabezota.

—¡Jhee, sí, tiene razón! Hay que cuidar ko' eso...

—Por eso e' mejor que te vaya, ante de que ella güelva y no' agarre hablando. Andá muy refobado luego ko' ella, Celipe.

—¡Qué látima, Poilú! Y yo que venia avisarte que el flor del yasy-möröñi ya está empezando a crecer.

El rostro de Poilú se iluminó con algo parecido a una sonrisa. Era la belleza de una nube reflejada en un charco oscuro. En alguna parte del universo Poilú en ese momento era hermosa como una flor cuya absoluta perfección residía en que era todavía increada.

—¿Ya se ve...? —la ansiedad era una oleada fresca en su garganta.

—Está creciendo en el abujero. En ete momento ya etará saliendo el puntito. Pero cuando salga la flor, ya no te podré traer, Poilú.

—Sí, Celipe... Ikatú-ta, porque tonce habrá llovido y mamaíta ya etará güena otra vé. Podremos volver a hablar. Siempre... Siempre...

Al fin Felipe encontraba alguien más sabio que él. La lógica desesperada de la criatura lo mareó.

—¡Cuidado, Poilú, no toque' mucho la bichoquera! Y bajata de ahí, tarovilla... ahora me voy... Voy a apretar la verija al tigre.

Felipe Tavy continúa la recorrida. El polvo, su amigo, lo acompaña. El río roñoso tiembla a su espalda como una giba movediza. No se sabe si el bastón de tacuara se le adelanta siempre un poco o si es él quien siempre se queda un poco atrás. Se vuela como de costumbre. Va a hablar, pero el fantástico trabalengua se le borra de los labios. Ve que Poilú va andando en dirección a la puntita que está asomando por el agujero de piedra. Como hace un momento, entre las hojas amarillas de los bananeros, ahora avanza entre el polvo. Una pequeña larva

humana con las moscas detrás. El anciano la sigue, la llama. Tiene los ojos turbios como el cielo seco y manchado de verano.

—¡Poilú..., Poilú...!

Pero Poilú no le oye. No va a ori nunca nada más. Tal vez va oyendo el ruido distante de la lluvia, el fragor subterráneo de la flor que está creciendo entre las piernas.

Entre la criatura y el viejo se mantiene la misma distancia. El viejo quisiera correr, alcanzar a Poilú. Pero no puede. Ríe ahora con grandes carcajadas lunáticas. Y las conmociones de la risa frenan aún más su marcha vacilante.

El pueblo parece abandonado en la lechosa claridad del mediodía. En todos los ranchos hay silencio, un silencio pesado y obstinado. Sólo en dirección a la capilla continúa el zumbido del gran escarabajo humano debatiéndose patas arriba contra la sequía. Cada vez más lejano. Los rígidos espasmos del campanero, colgado en el aire como una rana muerta, siguen haciendo ladrar a la perra cascada. Entre el espasmo del brazo y el sonido, hay un tiempo que el Dios de la capilla debe sentir transcurrir con desesperación. En ese tiempo rengo y sordo, ningún milagro puede suceder.

En medio de la luz rosada y manchada, la persecución sigue. Poilú baja ya hacia el arroyo. El viejo ha quedado muy atrás. La larva se arrastra entre los altos yuyos y desaparece.

—¡Poilú..., Poilú...!

Felipe Tavy llega a tiempo al borde de la barranca profunda para contemplar el maravilloso nacimiento. Entre las piedras afiladas, el grotesco muñeco de cera montés va rodando, rodando en busca del fondo. A veces, una punta lo detiene un instante. Después sigue cayendo y rebotando entre las otras puntas. Hasta que al fin se detiene.

—¡Poilú...! ¡Poilú...! ¡Poilú...!

Así empezó a llamar Anuncia, hace tres horas. Fue ella sola, primero, con breve, con sofocado remordimiento. En el bananal, ante las huellas recientes del almuerzo. Allí estaban todavía los vestigios de las pequeñas zarpas hambrientas en la tierra, comiéndola, devorándola a ella primero, en una inversión monstruosa del orden natural. Luego, junto al pozo y las tablas intactas. Por último, ante la posibilidad que ella misma echa a rodar con un espuramajo de rabia y explosiones de llanto.

— Comadre Evarita... Debe ser Celipe Tavy..., ese viejo loco del arroyo... Él tiene la culpa... Andaba siempre detrás de Poilú, ese viejo cebado. Quién sabe qué le habrá pasado a mi hija... Quién sabe qué pa le habrá hecho...

Y la comadre oficiosa al resto del pueblo, untando con perverso lengüeteo la sádica mecha colectiva:

— ¡Celipe Tavy ha violado a la hija de Anuncia...! Hay que ir allá... Castigarlo... Salvar a esa pobre inocente...

La multitud que está frente al rancho de Anuncia es la misma de la rogativa. Sólo falta el cura. Debe estar comiendo su pollo. También faltan el comisario y los agentes. Andan detrás del padre de Poilú, queriéndolo cazar a tiros.

Todos, mujeres, hombres, viejos, cuatreros, criminales de hasta tres marcas en el cuchillo, son en este momento una sola comadre rumorosa enardecida.

El gran lembú se ha puesto sobre las patas y necesita devorar su hediondo alimento.

–¡Poilú...! ¡Poilú...!

–¡Tuyá añá!

–¡Tekové tavy!

–¡Yajhá katú ñajhundí...!

El gran lembú se ha puesto en movimiento. Bajo el caparazón late un corazón durao como el badajo de la campana rota. Los hombres aperciben sus machetes. Las mujeres acezantes empujan a los hombres con sus gritos, con sus puños. Algunas mean sobre el polvo, sin siquiera recoger el ruedo de sus andrajosas polleras. Es la única agua que moja la tierra sedienta. Todos recogen piedras y palos y se ponen en camino hacia el arroyo. El polvo borra los ranchos y escolta a la multitud. Sobre el campo quemado giran bandadas de taguatós en vuelo lento y como atontado. Pero uno sabe que sus ojos, sus picos y sus garras tienen la emponzoñada lucidez, la afilada precisión del hambre. Son las flores negras y salvajes del cielo que nutren las osamentas.

A mitad del trayecto, la procesión se detiene de golpe. Los gritos cesan. El silencio latente se repliega sobre sí mismo. Por el camino avanza Felipe Tavy. Lleva algo en los brazos. Un bulto pequeño y oscuro. Avanza lentamente pero seguro. Su bastón de tacuara como siempre tantea el terreno, un poco en el futuro o dejando a su dueño un poco en el pasado. Cuando el silencio se hace completo se oye su risa. Una risa pura, casi olvidada.

El grito de Anuncia corriendo hacia el anciano devuelve al escarabajo su mortal inquietud. Ondula, se encrespa y el rumor vuelve a crecer. Los puños se cierran sobre los palos, sobre los machetes, sobre los pedregullos mataperros.

Felipe Tavy entrega el bulto inerte de Poilú a la madre. Su puede ver sobre la cabeza de la criatura vetas rojizas. Algo explica el anciano loco a la madre, pero ésta no le escucha. Después le escupe en la cara y le golpea con el puño que tiene libre. Felipe Tavy sigue riendo con su risa limpia de arroyo. No tiene otra manera de expresar su extraña felicidad.

La primera piedra no cae sobre él hasta que Anuncia vuelve adonde están los otros. Entonces los pedregullos caen en diluvio sobre el anciano, y el ruido que hacen al caer sobre él es el mismo que el que hacen al caer sobre el polvo, un estampido opaco y sofocado. La suave carcajada parece aún resonar entre el estruendo blando de las piedras. Pero es solamente un recuerdo.

Tan ardua es la piadosa operación que todos se secan el sudor de sus frentes. Gruesas gotas. Gruesas gotas chorreantes. Y tan absortos están que no se han fijado en el cielo del Poniente. No se dan cuenta de que sobre el sudor que mana de adentro, del odio, de la fatiga homicida, están cayendo las primeras gotas de un caliente aguacero. Negros nubarrones avanzan velozmente y oscurecen todo el cielo. El aguacero arrastra a la lluvia. Su olor cercano, su frescura, están llegando en la primera ráfaga. Lloverá toda la noche. Tal vez durante días.

Después habrá acción de gracias en la capilla de Santa Clara.

Las descripciones que tenemos de Anuncia nos cuentan que ella “se las arreglaba como podía conchabándose para recoger el maíz y la mandioca en las chacras y, alguna que otra vez, vendiendo aloja y chipá en las riñas de gallos de ñu-guazú”. (Roa Bastos: 1991b: 160) También nos cuentan que “Anuncia tenía bastante para andar una legua con su lata de aloja y su pesado canasto de chipás y fritangas”. (Roa Bastos: 1991b: 160)

La sequía extrema, la falta de alimentos y el peso de la obligación de proveer el sustento para la casa y educar a su hija Poilú, evidentemente, contribuyen al desquiciamiento de Anuncia. Por ello, en este personaje ya se puede advertir una tendencia hacia el quiebre que se opera en los textos de Roa Bastos con esa rancia tradición que impone el discurso de lo maternal como el discurso de lo benévolo, bondadoso, tierno y comprensivo. Anuncia no es una madre predispuesta a escuchar a su hija. Tampoco hace nada con relación a la costumbre que tiene Poilú de comer tierra. Es más, la justifica sin buscar otras razones que la que acecha al pueblo: el hambre provocada por la sequía. Cuando Poilú trata de explicarle por donde hay que apretar al tigre para que venga la lluvia, Anuncia la golpea y le grita.

Poilú no sabía qué pensar. Felipe y su madre contendían en la nebulosa nuez que la hidrocefalia todavía no había acabado de inundar. Tanto fue, que un día le dijo a su madre, al regreso de la capilla:

- ¿Para qué pikó rezate en la capilla, mamáita?
- Para que Dio no' mande la lluvia.
- Celipe dice que no e' allí donde hay que apretarle la verija al tigre.

Las miradas de Anuncia se tiñeron de indignación en el círculo de las ojeras amarrotadas.

- ¡Karai-tuyá-tavy!

- Dice que allí solamente hay el mal aliento de la' vieja bruja...- continuó Poilú desaprensiva, inocente.

Anuncia descargó un bofetón en la cara de Poilú. La figura de cera montés se alejó temerosa unos pasos. Contra la pared cuarteada del rancho se recostó a llorar. Repasaba con la mano el sitio del bofetón, encogida, llorando silenciosamente con un hipo sordo que moría en la garganta. La madre le gritó:

– ¡Cuidado que vuelva'a a hablar con ese viejo loco!". (Roa Bastos: 1991b: 163)

Evidentemente, madre e hija hablan dos lenguajes distintos. Poilú cree en algo que está más allá de lo racionalmente posible. Cree en una fuerza de lo natural que guarda relación con lo mitológico más que con el azar mientras que su madre cree en el poder de la oración, es decir, en el poder de estrictamente simbólico. Pero, con respecto al motivo religioso y cómo se inserta en el texto, se presenta una situación que debe ser resaltada.

Contrariamente a lo que sucede en *Hijo de hombre*, la novela que Roa Bastos publicó en 1960, y que junto a *El trueno entre las hojas* y *Yo el Supremo* constituye la llamada trilogía paraguaya, lo religioso juega un papel distinto. En la novela se advierte una clara denuncia contra la ideología, la intolerancia y el autoritarismo que subyace en la esfera del poder eclesiástico y del discurso religioso²³. En la narrativa breve de Roa, específicamente en el relato titulado "La rogativa" la alusión a la oclusión religiosa tiene otro tinte.

Por un lado, la mención no es tan directa como en el caso de *Hijo de hombre*. Si bien el cura viene nombrado abiertamente, lo religioso está

²³ "Macario le refirió lo acontecido. Pero el cura, que ya estaba enterado, se opuso en redondo a la entrada de la imagen en el templo (...) – Es la obra de un lazariento – dijo el cura–. Hay peligro de contagio. La Casa de Dios debe estar siempre limpia. (...) – ¡Gaspar Mora fue un hombre puro! – le interrumpió el viejo Macario con los ojos ásperamente abiertos. (...). La gente estaba en un hilo. Nadie imaginó que el viejo mendigo podía animarse a tanto contra el mismo cura; que supiera decir las cosas que estaba diciendo. Macario no discutía la religión. Eso se veía a las claras. Sólo su sentido. (Roa Bastos: 1997: 47-48)

aquí en función de la transformación que opera en el personaje de Anuncia. La cita textual dice: "Anuncia no se había aplacado. La rogativa había hecho surgir en ella otra mujer; una mujer dura, inexorable, impersonal. Su voz había copiado el tono enfático del cura;". (Roa Bastos: 1991b: 164) Es válido suponer que antes de la rogativa Anuncia era un ser menos duro y más personal. La oración la ha transformado en otro ser, en alguien con el que es difícil reconocerla.

Si nos detuviéramos en esta primera instancia cabría una mirada analítica similar a la que se produce al contacto con las protestas de los habitantes de Itapé²⁴ cuya imagen del Cristo leproso, venerada por ellos, es rechazada por el cura. Sin embargo, si nos arriesgamos a seguir sosteniendo nuestra lectura de lo femenino como singular, descubrimos que, al respecto, podemos articular algo más novedoso que lo que nos propone la línea de la denuncia social.

En las coordenadas de nuestra lectura deconstructiva, la religión funge de un apoyo para la conformación de lo femenino como singular cuando éste habita el intersticio, el lugar del "entre". Anuncia nos lo demuestra. La rogativa, que aquí se traduce en la expresión firme de que la transformación puede acontecer no porque Dios lo disponga sino porque el ser humano así lo desea, la convierte en otra mujer: en una mujer enfática. En una mujer-madre capaz de amenazar de muerte hasta a su

²⁴ Itapé es un municipio del tierra adentro paraguayo. Se encuentra localizado en el IV Departamento del Guairá, cuya capital es Villarrica. Este municipio cuenta con un poco más de 1000 habitantes y fue fundado en 1860 por Fray Luis de Bolaños. Su nombre en guaraní alude a un cerro que se eleva a un costado del pueblo y que por su precaria altura da la impresión de ser un cerro chato. De allí la alusión en guaraní: "itá", piedra, y "pé", plano, chato.

propia hija, con tal de que se respete aquello que ella ha ordenado porque ella lo ha ordenado.

Anuncia representa el poder de lo femenino ante una situación límite. Hay una frontera en el discurso de lo materno que ella ha sobrepasado. Ya no es la madre protectora de Poilú. Es la madre que la amenaza, que así como la trajo a la vida también la puede llevar a la muerte.

Al considerar la trilogía de estos personajes (Ilse, Anuncia y Eleuteria) observamos que Anuncia, tal y como lo expresa su nombre, "anuncia" algo distinto: anuncia la existencia en el intersticio, el habitar en el "entre"; anuncia la posibilidad de la duda demoledora de los discursos hegemónicos y el quiebre con ellos. Un quiebre que, en la economía robastiana, estará representado más enfáticamente por el personaje de Eleuteria.

Anuncia, anuncia la subversión de la tradicional confrontación de lo masculino como superior versus lo femenino como inferior. En este relato, el personaje hombre es quien viene denigrado y degradado a una condición casi infrahumana. Felipe Tavy²⁵, como lo llaman, es "el viejo loco que habitaba una pequeña gruta del arroyo". (Roa Bastos: 1991b: 162).

La figura de Felipe Tavy va a evolucionar en dos sentidos. Por una parte, tiene una determinada implicancia negativa en el imaginario robastiano cuando se le confronta con la figura de Anuncia, en el marco específico del "entre". Por otra, tiene una determinación positiva cuando se le asocia a la figura de Poilú y, en cuanto tal, trasciende el plano de lo

²⁵ El término "tavy" en guaraní se traduce como "loco" en español. Felipe Tavy se refiere, entonces, a Felipe el Loco.

simbólico para asumir su función transformadora en un plano más bien mítico. Poilú y Felipe Tavy representan aquí la fe en el poder de lo mítico. Pero no, de lo mítico como un poder *per se* sino como dotado de un poder por la fidelidad manifestada hacia él por parte del sujeto de lo singular. Poilú y Felipe Tavy creen en la flor legendaria llamada "Yasy möröti" que tiene el poder de hacer llover en tiempos de sequía, forrada en viento norte y a la que, aún mirándola, nadie la puede ver. (Roa Bastos, 1991b: 163) Ellos hacen que el mito cobre poder y se produzca la transformación de la situación: de la sequía a la lluvia. Sin embargo, esta fe no es gratuita. La fidelidad del acto exige un sacrificio. La lluvia apartará la sequía pero Yasy Möröti exigirá algo a cambio.

Felipe Tavy no es un personaje negativo pero, en relación a Anuncia, ocupa un lugar negativo en el sentido de que representa una figura que está marcada por un rango que es inferior al de Anuncia. Representa la inferioridad de lo masculino frente a lo femenino. Esto no significa que esta inferioridad sea negativa en sí. Debe ser considerada como el opuesto de la superioridad tal y como el signo negativo (-) es el opuesto del signo positivo (+). Por lo tanto, si en el discurso tradicional lo masculino ocupa el lugar que está considerado como superior frente a lo femenino, como lo cultural frente a lo natural, la razón frente al instinto o al sentimiento, en este aspecto particular del relato estamos frente a una vuelta de tuerca interesante. Quizás, esta situación pueda justificarse en la medida en que lo masculino asociado a la locura pierde su noción de superioridad. Esta sería una lectura tradicional: lo masculino inferior

porque anormal. Es decir, Felipe se nos presenta como un enfermo mental. Esta es la visión que tiene de él la gente de su comunidad.

Aunque esta posibilidad pueda ser válida, pensamos que Roa podría también estar apelando a otra función de la locura: la de liberación. La locura estaría representando aquí la puerta a la libertad de la que se vale lo masculino para desentenderse de los códigos simbólicos que lo dominan o le exigen una forma de ser y estar en el mundo. Felipe Tavy es un personaje que nos pone frente a la posible deconstrucción del discurso simbólico de lo masculino. Esta es una línea interesante de ahondar pero desarrollarla aquí implicaría desviarnos del tema principal de este apartado: la deconstrucción del discurso materno. Por esta razón, la proponemos como sugerencia para un estudio posterior.

1.4 Eleuteria y la deconstrucción del discurso de lo benévolo materno

Ahora bien, ¿qué sucede con Eleuteria?, ¿a qué niveles de reflexión nos conduce este personaje?

En el caso de Eleuteria se presentan dos situaciones que nos permiten intuir el inminente quiebre con el discurso hegemónico que sustenta el concepto de maternidad. Eleuteria es tanto una madre erótica cuanto una madre perversa. Su erotismo es indirecto. Es un personaje al que el texto se refiere haciendo galas de un cierto erotismo. No es ella quien despliega su erotismo de manera consciente pero el hecho de que el texto se refiera a ella dotándola de estas características ya se constituye en un dato interesante y novedoso en el contexto del discurso de lo materno.

Eleuteria también es una madre perversa. Es un ser que así como da la vida da la muerte. Ella representa ese lado perverso de la maternidad y esta asociación maternidad-perversión es inusual, al menos en un contexto como el de las letras paraguayas. El caso de Eleuteria es, por lo tanto, el extremo opuesto del caso de Ilse. Pero, ¿qué implica dar la muerte en el seno del discurso maternal?, ¿dónde puede verse la emergencia de este quiebre con relación al discurso hegemónico?

No podemos afirmar que Roa Bastos haya sido un asiduo lector de Freud pero, considerando su interés y habilidad para la lectura así como su exilio en Buenos Aires y en Francia, tampoco podríamos afirmar que no conociera acerca de los descubrimientos de Freud y los aportes del psicoanálisis en el estudio de la complejidad humana y su aplicación en el campo de los estudios literarios.

Independientemente de esto, el caso de Eleuteria, y por ende de un personaje que hace parte de la narrativa breve roabastiana, nos permite ver que hay en ella un contacto con las múltiples perspectivas de lectura de lo humano que se despliegan a partir de la posibilidad de sus diferentes lados componenciales, claros y oscuros. Lados que nos son revelados por el psicoanálisis. Consciente y subconsciente, forma y sustancia, evidencia y pérdida nos abren las puertas a una lectura más rica en reflexiones sobre el caso de Eleuteria.

Una primera aproximación a ella nos indica la presencia de un vacío mayor que la simple experiencia de su viudez o la apenas mencionada ausencia obligada de su marido, Crisanto Alvarenga. Este vacío tiene que ver con ella, con su yo más que con la etiqueta que le otorga su

comunidad nombrándola como "Crisanto Alvarenga viudaré" (Roa Bastos: 1991b: 142), la viuda de Crisanto. Nos arriesgamos a pensar que este vacío puede tener relación con su pasado. Un pasado que retorna cuando ella menos se lo espera y abre su caja de Pandora. En el texto de Roa leemos que "la desesperación de Eleuteria va tomando matices sombríos. Abarca el pasado y el futuro sobre el filo del momento terrible". (Roa Bastos: 1991b: 147)

La travesura de Piruli la disloca, la hace girar como el trapiche: en sentido contrario. Va por el revés de su vida, quizás, hasta una pre-vida²⁶ que ahora se asoma contundente. La interjección que ella usa para insultar a su hijo es muy fuerte. En el discurso materno no es común que una madre se refiera a su hijo llamándolo "mita'í tepotí", "hijo del diablo" o "añá" (diablo) como se lee en la página 147 del relato. Esta es una situación extraña que nos plantea el texto. La madre amorosa y comprensiva no puede considerar que su hijo sea un hijo-excremento o que sea el producto de su relación con el diablo o que sea el mismo diablo. Sin embargo, Eleuteria lo piensa y lo dice. Y de esta manera se sale del discurso hegemónico de lo materno amoroso. Subvierte la ideología que lo sostiene y nos muestra su lado oscuro.

El "pensar" y "decir" de Eleuteria, de nombrar a su hijo como si no fuera su hijo o como si renegara de él, nos lleva a considerar que hay algo secreto y oculto por debajo de su epidermis materna. Algo que tiene que ver con algún *mysterium tremendum* que permanece oculto y que ahora

²⁶ Cuando decimos "pre-vida" nos referimos a un estadio del proceso de crecimiento de Eleuteria que abarca momentos en los que ella vive experiencias y traumas significativos pero de manera inconsciente. Esta pre-vida puede abarcar el período de gestación y la primera infancia.

explota. Se trata de un misterio o secreto que, en el texto de Roa Bastos, se nos comunica con un drama aún mayor al que se desata con la travesura del niño. Eleuteria dice:

Sí, che karaikuéra. Ese ko e'mi muchachito, ahí donde lo ven u'tedes, cabezudo pero lindo-pörä, como un ta'angá hecho de cera de mbá-í pochy, retrato vivo y chiquito de mi pobre Crisanto, que en pá manté de'canse. Hay que ver las canas invernicas que le saca. Moscas de ceniza entre el cabello oscuro. Le quebranta a cada paso hasta los huesos del alma, pero lo quiere, lo quiere más que a su vida, porque sólo se quiere en este mundo lo que se paga con dolor de corazón. (Roa Bastos: 1991b: 142)

El dolor de corazón, evidentemente, no se está refiriendo aquí al dolor del parto. Con respecto a Eleuteria se nos está hablando de otro dolor. Un dolor que tiene que ver con la sensación de vacío, con algún tipo de reclamo que parece estar dirigido eficazmente al fragmento de una historia anterior de ella que no conocemos. Dirigido a un aspecto íntimo de ella con el que no está acostumbrada a lidiar porque, sencillamente, no está permitido, socialmente hablando, concebir que una madre pudiera albergar dentro de sí sentimientos que pudieran ser considerados como patologías posibles. Como bien lo dice Estela Welldon al recordar un estudio psicoanalítico de Rascovsky y Rascovsky, existe "una resistencia universal a reconocer los impulsos filicidas de la madre que sin duda alguna es la realidad más temida y extraña a la que nos enfrentamos". (1993: 81)

El asesinato final de Pirulí, de manos de su propia madre, ¿no podría ser la expresión liberada de este impulso filicida reprimido? Podría ser. La situación particular en la que se encuentra Eleuteria sostiene esta posibilidad. En ella vemos ese otro lado de lo materno, el lado oscuro y

perverso²⁷. Su maternidad implica este lado oscuro que, en parte, puede estar asociado a una sexualidad obligada. Probablemente, aunque ahora Eleuteria haga un culto de su marido muerto, ella se habrá visto sometida a algún tipo de relación sexual obligada con Crisanto. Pirulí pudo haber sido fruto de este sometimiento. Si bien estamos aquí dentro de una ficción narrativa, no es improbable que Roa Bastos se haya basado en alguna historia real que, sobre todo en el área rural del Paraguay, circula y afecta a más de una familia.

Existen varias historias reales de mujeres jóvenes paraguayas que son violadas por hombres de su mismo entorno, la mayoría de las veces presos de una borrachera insoportable, con los que, no siempre pero sucede, se ven obligadas a casarse después, por temor al "qué dirán". Si este fuere el caso, el nivel de agresión es parte del ámbito hogareño. La mujer es sometida en más de una ocasión y, en el caso de que se rebele a esta imposición, tampoco es raro que se le propine tremenda golpiza. Los institutos, fundaciones y organismos no gubernamentales (ONGs) que trabajan en el tema de violencia intrafamiliar o violencia doméstica en el ámbito paraguayo pueden dar testimonio de ello²⁸. En el caso específico

²⁷ Welldon escribe que "En psicoanálisis, la palabra «perversión» se utiliza exclusivamente en relación a la sexualidad, aunque antes de Freud el término se utilizaba para denotar las «desviaciones del instinto», como lo señalan Laplanche y Pontalis, que añaden que: «Aquellos autores que aceptan una pluralidad de instintos se ven obligados a hacer de la perversión una categoría muy amplia y postular multitud de formas: las perversiones del sentido moral (la delincuencia), de los instintos sociales (la prostitución), del instinto de nutrición (bulimia, dipsomanía)»". (1993: 77-78)

²⁸ El número 12 del boletín electrónico, "La Micrófona", del Área Mujer del Centro de Estudios y Documentación (CDE) difundió información actualizada sobre Violencia doméstica e intrafamiliar en Paraguay. El artículo fue escrito por Myriam González Vera y publicado en el Informe de *Derechos Humanos 2008* de la Coordinadora de Derechos Humanos del Paraguay (CODEHUPY). Según González Vera, "En el Paraguay, la violencia doméstica e intrafamiliar continúa siendo uno de los más graves problemas que sufren diariamente mujeres, niñas, niños, adolescentes, personas ancianas y personas discapacitadas. El Estado, que debería garantizar el cumplimiento de la ley de protección

de Eleuteria nos limitamos a centrar nuestra atención en lo que nos proporciona el relato. Y uno de los datos que argumentan a favor de nuestra reflexión tiene que ver con los calificativos y los apelativos con los que ella se refiere a Pirulí.

Estela Welldon nos habla del carácter destructivo de los padres hacia los hijos. Nuevamente, refiriéndose al estudio de Rascovsky y Rascovsky nos recuerda que este comportamiento destructivo puede expresarse “a través de actitudes activas o pasivas como «el abandono temprano y reiterado, el castigo mental o físico, la crueldad, los ataques físicos o verbales»”. (1993: 81) Si esto es grave, desde todo punto de vista, para la sana relación familiar, es aún peor el hecho de estar ante la realidad de un niño violentado por el comportamiento destructivo de sus padres y que, además, “interioriza estas experiencias”. (1993: 81) ¿Qué implica interiorizar estas experiencias? Implica, entre otras cosas, reiterarlas, repetirlas. Y este es el sentido extremo de la gravedad de una acción similar. La cadena se vuelve interminable. La violencia genera más violencia.

En el texto roabastiano vemos que Eleuteria se maneja a gritos con su hijo: “¡Pirulííí..., Pirulííí...! ¡Eyú puece! –vuelve a gritar Eleuteria” (Roa Bastos: 1991b: 141) La frase guaraní formada por “eyú”, que significa

contra la violencia, no ha hecho mucho para reducir los altos índices de maltratos, violaciones, abandono e incluso asesinatos en el ámbito familiar y doméstico, pero algunas iniciativas de organismos del nuevo gobierno indican que hay una predisposición para implementar políticas y acciones concretas para enfrentar el flagelo de la violencia doméstica”. En <http://comunicacionfeminista.wordpress.com/2008/11/30/violencia-domestica-e-intrafamiliar-en-el-2008/>. Además del CDE, otros institutos, fundaciones y ONGs que trabajan el tema de la violencia intradoméstica en Paraguay son la Coordinación de Mujeres del Paraguay, el Círculo de Abogadas del Paraguay, Kuña Aty, Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de la Mujer (CLADEM Paraguay), entre otros.

"ven" y "puece" (en la forma del guaraní moderno sería *ejú pua'éke*) que significa "rápido" tiene un tono determinadamente imperativo y amenazador. De no venir rápido, es decir, inmediatamente, Pirulí sabe que la frase trae consigo un castigo posterior. Entonces, Pirulí es un niño al que su madre maneja con gritos. Y esto, de alguna manera, en el texto está justificado porque Pirulí es un "crío dormilón" (Roa Bastos: 1991b: 142).

Según Eleuteria, su hijo travieso y dormilón no entiende otro lenguaje que no sea el de los gritos y amenazas. Como si hubiere la necesidad de manejarlo a gritos para que se despertara de su somnolencia. Por no ser un niño que se amolda a los parámetros que de él exige la comunidad, por ser un niño que no se sujeta a los deseos del otro-ley, es un niño al que se debe doblegar o manejar a través de repetidas situaciones de violencia. Y esto sucede en el propio contexto de su hogar.

Además de los gritos, Pirulí es un niño ungido con una caterva de conceptos verbales que encierran en sí una violencia extrema. Él es un "mita'í tepotí", es decir, es un "chiquilín de mierda", con "cara de comadreja hermosa pero terrible", es un "diablito naranjero" que carga siempre una "jondita" que da la muerte a un "chochí" o a un "haviakorochiré". También es un niño que le quebranta mucho a su madre, es un "demoño tie'y" (un demonio malvado, perverso e indecente). Es un niño sádico. Le gusta hacer sufrir a los animales. El episodio con el matunguito es revelador:

—¡Naike, cabayú tepotí! ¡Vamooo, puee...!

El matunguito no oye, no se mueve. Entonces, Pirulí desenreda del cinto su jondita y le dispara *ye-mborayú-jhape* dos bodocazos seguidos que explotan en el anca de la bestia sumisa. (Roa Bastos: 1991b: 143)

Le gusta también hacer sufrir a las personas. El episodio de la travesura con el tren de pasajeros nos lo demuestra:

Cuando el tren arrolló a la kuriyú, la rolliza cola escamosa y anillada se levantó como disparada por un resorte y chicoteó en los costados de los vagones proyectando chorros oscuros y hediondos a través de las ventanillas iluminadas. El terror agarrotó en la garganta de los pasajeros un solo y largo grito de angustia, de espanto, de muerte. (Roa Bastos: 1991b: 145)

Como niño, quizás, Pirulí no dimensiona las implicaciones de su nivel de perversidad y agresividad. Aún así, nosotros, no por ello, podemos dejar de percibir que en esta superficial inocencia el niño es partícipe de una cadena de eventos que va más allá de sí mismo y que tiene una carga significativa a la hora de deconstruir los discursos hegemónicos que rigen el concepto de lo materno.

En nuestra línea de lectura, Pirulí es el detonante de las múltiples frustraciones que significan para Eleuteria el ser madre. La suya es una maternidad perturbada y perversa. Los niveles de agresión verbal y física hacia su hijo dan prueba de ello. Eleuteria no encaja en el discurso de la madre benévola y complaciente, comprensiva y tierna. Toda ella se aplaza en función de las obligaciones que le impone su ser madre y, aún más, su asumirse como madre-viuda. Viuda de un hombre que, probablemente, quizás, ni tuvo conciencia de la complejidad de su existencia y experiencia al contacto con el acontecimiento de la maternidad.

Eleuteria representa, en la trilogía de los personajes roabastianos que hemos señalado, el punto de quiebre con relación al discurso hegemónico de la maternidad. En ella, el exceso femenino se muestra en su real

potencialidad de violencia. (Clément-Kristeva: 2000: 148) Con respecto a su hijo, ella es la madre punitiva y agresiva que es capaz de pegar a su crío hasta el cansancio: "Eleuteria le pegó a su hijo hasta que se le durmieron los brazos". (Roa Bastos: 1991b: 146)

Ella, como dice Estela Welldon, "experimenta al niño como un ser que no satisface sus propias motivaciones inconscientes a la hora de ejercer la maternidad". (1993: 84) Es una mujer despiadada ante las faltas de su hijo, es amarga. Sin embargo, también es el personaje del cual el texto resalta otras características (ausentes en los otros dos personajes de Ilse y Anuncia) como la fortaleza y el erotismo. Eleuteria es fuerte a la hora de tomar el machete y adentrarse en el monte. Y es erótica porque el texto la destaca así, en el esplendor de su cuerpo "enjuta, aún joven, casto ahora a fuerza por la ausencia de su hombre muerto de una mala puñalada". (Roa Bastos: 1991b: 143)

Eleuteria, a raíz de la muerte de su marido, está obligada a una castidad inesperada. Ejercer su función de viuda implica abandonar cualquier tipo de deseo propio, incluso el deseo erótico. Así como su cabeza está oculta bajo el trapo floreado que la cubre, su cuerpo también lo está. Sin embargo, ella es una madre perversa y erótica. Por ello, es importante la vuelta de tuerca del final del relato. Dar la muerte a su hijo podría funcionar como una vía de escape. Es decir, representar una especie de liberación de las ataduras asumidas en función de ese otro-ley distinto a ella. Antes del desenlace fatal leemos que

El pañuelo floreado se le ha caído de la cabeza y sus cabellos negros se han llenado de repentinas moscas de ceniza. Caen lacios y parados sobre su cara lívida. (Roa Bastos: 1991b: 147)

El pañuelo caído libera sus cabellos. En sentido metafórico, diríamos que la libera a ella. Se le cae el velo de la cabeza como se le cae la máscara de lo materno. Eleuteria se transforma y levanta el garrote. Abre la puerta de esa posibilidad que existe de una perversión materna pero sobre la cual muy pocos como Roa Bastos se atreven a hablar.



CAPÍTULO II: Docilidad virginal y promiscuidad: el reverso permeable



II.1 El segundo relato de Roa: “El viejo señor Obispo”

Antes de hablar de otro modelo hegemónico que rige el imaginario de lo femenino, proponemos transcribir aquí el segundo²⁹ relato de Roa que seleccionamos para integrar el corpus de análisis de este trabajo. Se trata del relato titulado “El viejo señor Obispo” en el que nos centraremos en la figura del personaje conocido como Teresa. Ella es la hermana del señor Obispo.

Con el fin de diferenciar nuestra reflexión del texto escrito por Roa, utilizaremos nuevamente aquí la letra cursiva para la transcripción. El texto es el siguiente:

La señorita Teresa, hermana del Obispo, tardó un poco más que otras veces en disponer la cena. Pero los infallibles huéspedes también se estaban retrasando. La mesa pucú ya estaba puesta como siempre esperándolos: seis platos de loza desportillada, a cada lado, sobre la madera gastada, desnuda de mantel, y junto a ellos una cuchara de alpaca, un vaso de barro cocido para el agua y una naranja. En la cabecera, un vaso de barro cocido para el agua y una naranja. En la cabecera, que era el sitio de Monseñor, faltaba el vaso. Él nunca bebía en las comidas. Y apenas comía.

Los movimientos de la señorita Teresa eran lentos pero seguros y suaves. Negaban su edad, su vista disminuida, sus ya débiles fuerzas. Una indefinible preocupación, pena casi, oscuro presentimiento, trabajaba su semblante. Se aproximó a la puerta de la habitación contigua y escuchó durante algunos instantes con todos sus sentidos volcados hacia el interior del cuarto en tinieblas. En su catre de tijera se hallaba acostado allí el Obispo, sin movimiento, sin palabra, desde hacía varias horas. Eso sucedía raramente. El anciano no solía refugiarse en el lecho sino por enfermedad, y al mediodía aún estaba bien. A ella le pareció conveniente no interrumpir su reposo. Esperaba que se levantara para la cena, pero el Obispo seguía en silencio y a oscuras.

—¿Cómo se siente, Pa’í? —preguntó en la puerta con un hilillo de voz. Al no obtener respuesta insistió:— ¿No necesita nada, Monseñor? ¿Un té de verbena y zarzaparrilla bien caliente?

²⁹ La numeración de primero, segundo, tercero, etc., que le estamos dando a los relatos que transcribimos no reflejan el orden de aparición de los relatos en los volúmenes que hemos seleccionado. El orden de aparición responde a criterios nuestros que buscan facilitar la comprensión de nuestro análisis con respecto a la propuesta que nos presenta Roa Bastos.

El viento de ese frío anochecer de julio ululaba en el agujero del techo de la sala donde faltaban varias tejas. La señorita Teresa no pudo percibir otro sonido. Pensó que su hermano dormía profundamente. Pero el otro pensamiento que sentía en el corazón como una puntada volvió a hacerle bajar los párpados. "Somos un grano de polvo en el dorso de tu mano. Dios mío..."

Se apartó de la puerta con esfuerzo. Hizo un nuevo viaje a la cocina y regresó con la fuente de mandiocas, cuyo vapor le ponía nebuloso el rostro. Delante de cada plato, sobre un pedazo de hoja de banana, depositó un trozo humeante de mandioca y también cuatro o cinco bolitas doradas y oscuras de chicharõ que fue sacando de un saquito de cuero grasiento. Ahora sólo faltaba la gran sopera de locro con so'ó-pirú. Siempre la traía cuando ya todos se hallaban alrededor de la mesa y el Obispo se disponía a rezar el *Benedic Domine*.

Se agachó y apartó un poco los pesados escaños que había a los costados de la mesa; luego también el sillón de cuero de la cabecera. Este último gesto fue casi reverente. Sólo entonces contempló su obra con los brazos cruzados sobre el pecho. Pero evidentemente miraba más allá de la mesa preparada para la diaria cena con los mendigos. La luz de la lámpara hacía parecer más oscuro su vestido enterizo de sarga y más encorvada y vieja su delgada figura. Sólo el rostro bañado de recuerdos parecía inalterable, sin edad. Un rostro moreno que el cabello crespo y blanco hacía aún más moreno, crepuscularmente sensitivo y extasiado, semejante a un alma sin peso suspendida en el vacilante destello.

El viento seguía zumbando en la falla del techo. Sus remolinos se colaban a veces hasta abajo y hacían parpadear el mechero. Uno de ellos amenazó ahogarlo del todo. La señorita Teresa se sustrajo a su ensimismamiento y protegió la boca del tubo con sus manos flacas y apergaminadas. Surgió una columnita de humo, pero enseguida la llama pálida en forma de medialuna se rehizo en el interior de la combadura del vidrio y la mesa y parte de la habitación derruida y vacía volvieron a emerger en el círculo que alcanzaba a iluminar. El olor a querosén se mezcló por un momento al aroma cálido de la mandioca y a la fragancia fría y dorada de las naranjas. La señorita Teresa retrajo un poco más la lámpara. En el tenue ruedo de luz se veía ahora el armonio. Era pequeño y estaba destapado. Sus teclas amarillentas parecían temblaquear a cada oscilación del mechero. Después de la cena, el Obispo tocaba en él y cantaba con sus hermanos mendigos, mientras la señorita Teresa lavaba los platos en la cocina y lloraba mansamente en un estado muy semejante al de la gracia.

En el umbral de los noventa años, no era mucho lo que le restaba al Obispo en bienes terrenales: esa casa en ruinas (regalo de una tía en su ordenación sacerdotal), comida ahora menos por las goteras que por las hipotecas, esa mesa larga donde cenaba con los once limosneros del atrio de la Recoleta, la parva vajilla, los escaños, algunas sillas desvencijadas, el sillón frailer, los dos catres, el suyo y el de su hermana. En las paredes desnudas y húmedas sólo quedaban albeando bajo vidrio, en sus marcos carcomidos, los títulos canónicos de Monseñor, los que había traído a su regreso de Roma. Gordos medallones de lacre amarillo con la Tiara y las Llaves sellaban esos pergaminos. Parecían vientrecitos de rana, pequeños corazones disecados en latín pontificio. Junto a una grieta de la pared, por donde en las siestas tórridas del verano entraban y salían escurridizas

lagartijas, blanqueaba también el pañuelo de la ordenación cuajado en simétricos pliegues dentro de otro marco vidriado. Setenta años atrás, esa cinta de seda litúrgica había maniatado al seminarista paraguayo, aún adolescente, tumbado sobre las losas de San Juan de Letrán para recibir las Órdenes. Era el primer estudiante americano que egresaba del Pío Latino. Su vocación y su inteligencia habían entusiasmado a sus mentores.

—Questo fanciullo sta fatto di legno di Santo... —dijo uno de ellos, sin soñar siquiera el infierno forestal de donde la madera del cambá paraguayo procedía.

El Pontífice reinante le honró con el título de camarero privado.

Creía ya tenerlo todo. El pórtico por donde salía para el cumplimiento de su ministerio era grave y majestuoso, puesto que era la misma Puerta de San Pedro.

Después de doce años de ausencia, el joven sacerdote regresó y encontró que su pueblo estaba maniatado y apersogado con tiras oscuras arrancadas a su propia piel por el cuchillo de capataces y capangas y por el sable de los tiranuelos de turno, castrenses o no. Nacido en los días terribles de la Guerra Grande, el horror había formado parte del aire natural de su niñez. Tenía esa visión para el lado de adentro de los ojos. Por eso no la había percibido. Y fue a Roma siendo todavía un niño.

Pero a su vuelta, sí, a su vuelta vio la realidad tal como era. De las alfombras del Vaticano a su tierra roja y violenta, cuyas tolvaneras parecían de humo de sangre, la transición fue brusca y reveladora. Sólo entonces comprendió en toda su magnitud el drama de los suyos. Y se empeñó, ya que no podía remediarlo radicalmente, por lo menos en suavizar sus heridas. Amaba a los desvalidos y oprimidos. Sentía que eran sus únicos hermanos y que estaba definitivamente unido a ellos por la consanguinidad de la esperanza. Sabía, además, que sólo en medio del infortunio la santidad es posible, y que el verdadero templo de Cristo es el corazón de los martirizados. Por eso mismo odiaba a los ricos y poderosos como puede odiar un hombre justo y puro: con piedad irremediable, lo que no impedía que los juzgara con implacable severidad.

Fundó un periódico para combatir con ideas cristianas a los señores feudales, terratenientes, estancieros y a sus testaferros políticos adueñados del poder. Le empastelaron en poco tiempo el periódico. Un sátrapa de letras lo desafió a duelo. El altivo curita le devolvió el billete de desafío, con estas líneas escritas al dorso: "Mi religión es de vida, no de muerte. No quiero matar a nadie. No quiero que nadie me mate a mí. Emplee su 'caballeresco' coraje a favor de las mujeres, ancianos y niños que en estos momentos mueren de hambre en su feudo".

Fue la irrisión de todos. Lo empezaron a llamar despectivamente "Paí Kangüe-atá" (Padre Huesos-duros).

No se doblegó sino que redobló sus esfuerzos. Nada podía arredrarlo. Se metió en los yerbales y obrajes, en los cañaverales y desiertos, franqueó esteros y picadas, y llegó hasta la región siniestra donde el horno acuoso de los aguaceros madura en la carne de los chococués las rosas purulentas de la lepra.

El polvo, la muerte, el sol de fuego, su rebelde esperanza le pusieron en la cabeza un solideo encarnado.

Ya era el "Obispo de los pobres", su única diócesis honoraria y real. Nunca iba a tener más que esa. Él mismo había renunciado

sistemáticamente a todas las oportunidades que se le presentaron para optar al sillón arzobispal que le correspondía por derecho propio. El clero temblaba secretamente de verlo sentado en él, porque lo sabían inflexible con la salacidad y la corrupción. Sus dedos no dejaban el misal para barajar los naipes mugrientos del truco o del monte; sus labios no iban del borde del cáliz a los jarros de aguardiente o de caña de los boliches de campaña; su cuerpo no se desvestía de los ornamentos para desnudarse en la concupiscencia o la lujuria. La castidad estaba incrustada en sus riñones como un hacha. Y como no podía hacer hijos con su sangre de hombre, los parió con su sudor y su amor. Todos los pobres fueron sus hijos.

Por eso era el Paí, oré Paí marangatú, ore Obispo-mí.

Después de un cuartelazo triunfante, concedor de su prestigio entre la gente del pueblo, el presidente de facto lo hizo llamar a su presencia y falsamente íntimo y cordial le pidió:

– Monseñor, firmeme esta Carta Pastoral. Necesitamos pacificar espiritualmente al país. (La Carta trataba de justificar con argumentos de iglesia unos desalojos en masa que la "revolución" estaba consumando en tierras del presidente de facto).

– ¿Pacificar el país? –preguntó mordaz el Obispo—. Ya lo están consiguiendo a balazos. Cuando nuestro país sea un inmenso cementerio, todo estará más tranquilo.

–Déjese de bromear, Monseñor –colmilleó aún el jefe del gobierno—, y firmeme esto. Como la Curia está acéfala, usted es el único que puede hacerlo ahora.

–No soy el titular de la Diócesis. Además...

–Lo pondremos en seguida al frente de la iglesia –le interrumpió.

–La Iglesia no es una comisaría –replicó imperturbable el Obispo—. Pero aunque yo fuera el diocesano no firmaría jamás ese sacrílego pedazo de papel.

El personaje se puso irritado y corajudo. Con la mano de dedos cortones y gruesos, llenos de anillos amelonados, descargó un puñetazo sobre el enorme escritorio labrado de la Presidencia, y barbotó:

– ¡Carajo, que se están poniendo exigentes los curas! ¡Yo puedo reventarlo a usted, si quiere macanear!

–No hará nada que ya no esté previsto por Dios –dijo impasible el prelado.

Salió del salón blanco, alto y erguido, sin volver la cabeza, sin bajar los ojos. Nadie se atrevió a estorbar el paso. El brillo de las bayonetas palaciegas reverberaba sobre el tornasol de su gastada y zurcida sotana. En determinado momento no se oyó más que el crujido de sus zapatos descendiendo las escalinatas de mármol.

Desde entonces el Obispo de los pobres tuvo que soportar la incesante hostilidad oficial de los gobiernos que se fueron sucediendo en la inacabable lucha de facciones que chupaba la vida del país.

Acabó de caer cuando durante una insurrección popular, abortada en sangre, la casa del Obispo se convirtió en refugio clandestino de los cabecillas revolucionarios y, por último, en puesto sanitario subrepticio. El Obispo y la señorita Teresa atendían a los heridos. Dos de ellos murieron casi al final. Esa noche, a la luz de la luna, el propio Obispo cavó un hoyo entre los naranjos y las tacuaras de la huerta y allí los enterró después de rezarles un responso, arrodillado con su hermana

sobre la tierra recién removida, mientras las balas perdidas silbaban su canto ciego de suindá entre las hojas.

Cuando terminó la contienda, el general vencedor volvió a hacerle traer a su presencia, en palacio, como quince años antes el presidente de facto. Esta vez lo condujo un piquete policial como a un reo común. Al verlo entrar en el despacho el general lo increpó:

-Ya no se puede confiar ni en los obispos. Usted debió cumplir con su deber denunciando a esos sucios traidores de la patria.

-La tiranía no es la patria, señor general -dijo el Obispo-. Los oprimidos tienen derecho a la rebelión. Yo cumplo con mi deber de sacerdote y de ciudadano ayudándolos.

-¡Usted no es más que un perro tonsurado! -le gritó muy cerca del rostro, casi escupiéndolo, el generalote enfurecido.

-¡Un perro subversivo! -ratificó con el mismo furor el jefe de la policía secreta, un mestizo pequeño, hinchado por la ira como un sapo de cobre con moteaduras vinosas.

Lo dejaron ir también esta vez. Pero desde entonces quedó virtualmente prisionero en su casa, como un juez que sustituye al rehén en el calabozo. Por haber querido servir al mismo tiempo a Dios y a los hombres con idéntica honradez, tenía que acabar emparedado. Sus métodos, evidentemente, habían resultado falibles.

-Tal vez me equivoqué -confesó el anciano a unos campesinos que vinieron de su pueblo natal a saludarlo con ocasión de sus Bodas de Oro sacerdotales-; tal vez en lugar del amor debí enseñarles el odio y a responder con la violencia a la violencia. También Cristo empuñaría ahora el fusil. Pero Él tiene las manos clavadas en la cruz por amor. Por eso no me arrepiento de mi error. Y les digo: algún día los pobres estarán arriba, y entonces el hermano no odiará al hermano. Y será para siempre.

La autoridad civil y la eclesiástica, en connivencia de mutuos intereses y temores comunes, lo fueron acorralando y terminaron por taparlo. Su ilustre presencia era un fulgor demasiado vivo y molesto. Su raída sotana befaba el fausto prelaticio que florecía en rojo y oro sobre la oscura miseria de una ciudad, de un pueblo harapiento. La austera pobreza del Obispo quemaba las manos de quienes aviesamente negociaban con lo temporal y lo eterno, con el alma y el cuerpo de la república.

Lo desposeyeron del más ínfimo cargo. Como único privilegio le dejaron las dispensas para celebrar en su casa el Santo Sacrificio.

Pero el Obispo siguió albergando y ayudando sin cesar a fugitivos de todos los bandos, a necesitados de toda especie. Albergó y ayudó a parientes, amigos y aún a enemigos, cuya recompensa, con escasas excepciones, no fue más que el robo, la difamación y, en el mejor de los casos, la ingratitud y el olvido.

Ya viejos y desamparados del todo, el Obispo y la señorita Teresa tuvieron que ir vendiendo lo que les restaba para comer y dar de comer. Cuando el Obispo vendió su gran escritorio de guayacán, ella vendió sus últimos lujos pobres: una peineta con incrustaciones de crisólito, un anillo, un collar de cuentas de coral, una mantilla de ñandutí. Cuando el Obispo vendió su cama de palisandro, ella ya no tuvo nada que vender. Sólo le quedaron al Obispo el altar portátil y el pequeño armonio. Por ellos subía incorpóreo y viviente hacia lo alto en el rocío sagrado y mellizo de la oración y de la música; al alba, ayudado por su hermana que también hacía de monaguillo; en las noches, acompañado por el

coro de los mendigos de la Recoleta. Venían todas las noches. Eran los únicos parientes pobres y fieles que la vida había dejado a los dos ancianos. Hacía cinco años que venían.

Eran once y entre los once juntaban muchos siglos de un oscuro destino amontonados durante el día en el claro Portal de las Ánimas.

— Con uno más —dijo una vez Paí Polí, uno de los pordioseros— seríamos doce como los Santos Apóstoles.

— Y tal vez, Paí Polí —le respondió la señorita Teresa mirándolo con una sonrisa, como si ella supiese ya quien iba a completar en el atrio el número bíblicamente cabalístico soñado por el ex sacristán.

Al último toque de la oración se ponían lentamente de pie. En la vibrante y reposada penumbra del atrio, sus gibosas espaldas se despegaban de las paredes como grandes verrugas parásitas. Se despegaban en medio de un acre tufo a orín, a tabaco, a alimentos rancios y podridos. Toses y gemidos recorrían toda la fila mientras en las pestañas de piedra del campanario las palomas zureaban enloquecidas por la garúa de clamorosas partículas.

Sombra color amandau kerambú de sonido. Con su trueno verdoso de hierro avevó, la torre crecía en el crepúsculo sobre los mendigos. Ellos sentían su peso y se levantaban. Cuando el fragor se ponía soñoliento, las rejas del pórtico comenzaban a chirriar. El sacristán los ahuyentaba con secas palmadas y sus ojos bizcos caían sobre ellos, torcidos, apremiantes.

— Epáy, María. Vai'mbora. Vosé..., eh, vosé... —decía Juan Rapai, un viejo mulato del Mato-Grosso, que tenía las motas como granos de pichingá sucio. Gargajeaba, escupía por centésima vez, y se levantaba. Junto a él su mujer, María Teongüé, la sordomuda, se erguía rígida cataléptica con miradas inmóviles de ciega o de muerta.

Toro Tingüé y Julián Machete, embarcadizos, abandonados para siempre en ese muelle de arcadas y losas pulidas, sin agua, proferían desdentados juramentos contra una chata cargada de yerba del Alto Paraguay, que nunca atracaba y que probablemente no atracaría jamás, a pesar de la fija obsesión de los naufragos.

Paí Polí, ex sacristán de esa misma iglesia, se golpeaba el pecho a tongazos y rezaba el Credo con acento litúrgico.

Canuto Pysa-pé-trompo, el campanero descalabrado treinta años atrás en una caída dentro de esa misma torre, se estremecía en un pequeño llanto onomatopéyico y sonámbulo y se cubría con las manos el hachazo de la cabeza.

— Aú... Aú..., ya'u chochi, kirikirí, taguató... Tupaó gualambau... Aní..., aní...

Siempre lloraba de felicidad o de desdicha a esa hora en que su antigua novia, la campana mayor, si itapú-ambú-keraná le arañaba el seso con sus trémulas uñas de bronce. Era hermosa y cruel, se parecía al tiempo y estaba demasiado alta, nube en forma de angu'a boca abajo, chorreando temblor. Ya nunca podría llegar hasta ella. Y lo que caía de ella hasta él era apenas el curuví de las caricias que daba al otro campanero, mientras doblaba grave y retumbante por los vivos y los muertos.

Angelo, el napolitano de larga barba blanca, herrumbrada por su saliva, con tabaco, probaba su moneda en las encías, ávido y goloso. Se había comido hasta los dientes, o se los había chupado desleídos en caña.

– ¡Corpo di Cristo... per la Madona... níkelo chico... chico! –se levantaba poco a poco, acezante. Después cantaba, y en su gangoso estribillo de borracho palpataba un golfo distante de aguas marinas como un sorbo de cielo en el buche de un pájaro apelechado.

Petrona Cambuchí, prostituta, de rodillas y con su cara llena de arrugas pegada al húmedo muro, oraba un momento más mientras se extinguía el rumor, como si de ese instante fugitivo y secreto dependiera la salvación de su alma.

Evaristo Ñakurutú, con suaves y lunáticos tirones, se arrancaba de la nariz invisibles gusanos que luego, cautelosamente, aplastaba con los pies.

Karakú, antiguo sepulturero de la Recoleta, olía su nudoso bastón de guayabo, de extremo a extremo, lo golpeaba levemente contra la pared como si sacudiera un fémur para limpiarlo de tierra, y se levantaba.

El último en hacerlo, si así puede decirse, era Pitogüé, cuya voz semejava al chillido de un pájaro de mal agüero al filtrarse por sus labios partidos. De allí le venía al nombre su fama funesta. Chillido de Pitogüé era muerte segura o desgracia para quien al pasar por el Portal de las Ánimas lo oyese al toque de la Oración.

– ¡Juú... , juúú... , julululúú...! –graznó esta vez y se levantó. La fila de pordioseros se estremeció. Evaristo Ñakurutú lo miró con sus ojos legañosos y dejó de arrancarse los gusanos de humo de la nariz. La plazoleta estaba desierta y ventosa, con sólo el remolino de la hojarasca sobre las lajas azules de sombra.

A pesar de su cabeza enorme, Pitogüé era el más pequeño de todos, no el más joven. No tenía piernas. La explosión de una granada durante una revolución se las había volado dejándole unos cortos muñones que él acolchaba con trozos de forma de neumático atados con alambre. Las palmadas estrábicas de sacristán lo arrancaban de la pared. Se levantaba trastabillando, es decir, trataba de ponerse vertical, en una breve danza de tronco mocho, sobre sus raíces chotas.

El mulato Juan Rapai, remolcando de la mano a su mujer, punteaba, y la tropa macilenta se ponía en marcha. Atravesaban el arco más pequeño hacia el mojinete de la iglesia, y cruzaban el cementerio. Pitogüé se largaba a caminar sobre sus grandes manos escamosas. El sacristán lo empujaba con el rastrillo de las rejas al acabar de cerrar, para hacerlo ir más pronto. Después, avanzaba escoltando a los demás un poco retrasado, hundido hasta las ingles en las lajas, en el pedregullo de los senderos, en el pastizal canoso por el vaho que empezaba a manar de allí como una respiración enterrada. Las piernas ausentes de Pitogüé irían chapoteando por lo bajo en rostros y huesos apagados. A ras del camposanto huían los últimos gorriones y la noche tiernamente nacía. La lechosa claridad morada que aún flotaba entre los cipreses y panteones desteñía poco a poco las sombras escuálidas de los pordioseros. La última en borrarse era la de Pitogüé, cuya cabezota de porongo lanoso iba rodando entre las cruces y las lápidas.

Media hora después llegaban a casa del Obispo.

Esa noche el frío y el viento los demoró más que otras veces. Pero no mucho. Después fueron llegando como siempre uno tras otro en el orden de costumbre. Sobre sus pobres lomos de hueso y trapo la carga del tiempo. Y el agua de la vida, que probablemente nunca había sido clara para ninguno de ellos y que ahora ya era espesa como caldo de

albañal o jugo de culebras muertas, entorpecía sus rodillas, sus muñones o sus muletas de viejos mendigos.

Entraron por el protón del que sólo quedaban las pilastras de ladrillo ungidas de amapolas y jazmines de lluvia.

—¡Ave María Purísima! —clamó con otra el viento roncamente la voz de Juan Rapai.

La señorita Teresa les abrió la puerta.

—¡Sin pecado concebida!

Hubo un sordo crepitar de voces y plañidos entre el vozarrón de los embarcadizos y el chillido de agüería sin labio de Pitogüé.

—Maitei-pa, señorita Teresa. ¿Jha Monseñor? ¿Cómo vai? Juan Rapai no podía hablar sin mezclar su poco de español, guaraní y portugués.

—Está enfermo. Está acostado, hermano Juan de Dios.

—¿Enfermo Monseñor? —inquirió Pai Polí con su inevitable tono de sacristía. Y agregó enseguida—: No molestarlo, pues, al Monseñor, dejarlo tranquilo, que descanse... ¡Shsss...! —conminó a sus cofrades, moviendo sus manos insistentemente de arriba abajo—: ¡Silencio..., más silencio! Su Señoría duerme. Tenemos nikó che paikuera que respetar el sueño de Monseñor...

María Teongüé miraba con sus ojos vacíos hacia la pieza oscura donde dormía el Obispo.

—Pasen, hermanos —rogó la señorita Teresa—. Hace mucho frío. Les voy a servir la cena.

Los mendigos rodearon la mesa, medio huérfanos, silenciosos, cada uno en su lugar de costumbre. La señorita Teresa fue a la cocina a traer la comida. Todos quedaron inmóviles, menos Evaristo Nakurutú, que continuaba tironeándose de la nariz sus invisibles gusanos, y Angelo, el napolitano, que oscilaba sobre su plato como su viejo chivo, blanco y hambriento.

El olor de los mendigos llenaba el sombrío y derruido aposento.

La señorita Teresa volvió de la cocina con la olla humeante. Se puso junto a la cabecera y rezó el *Benedic*. Dijo simplemente: "Bendice, oh Señor, estos alimentos". Y siguió después con el Padre Nuestro y la Salve. Rezó con unción tierna y nostálgica, como si en lugar de dispensar piedad ella fuese quien realmente la necesitara de esos menesterosos.

Se sentaron y les sirvió como siempre, después de ayudar a Pitogüé a trepar y acomodarse en su sitio sobre el escaño. La señorita Teresa no ocupó el suyo, que era el primero a la derecha de la cabecera, sino que permaneció allí de pie con los ojos bajos y los brazos cruzados sobre el pecho. El sonido de las cucharas y el zangoloteo de las bocas sin dientes fue lo único que se oyó durante un rato. El vapor del loco subía por las caras provecas y las alisabas en una expresión dormida, o se escapaba de las bocas como el aliento visible de un hambre irremediable.

Fue en ese momento cuando empezó a sonar el armonio. Nadie había visto salir al Obispo de su habitación a oscuras, salvo tal vez María Teongüé, que no dejó en ningún instante de mirar hacia allí, furtivamente, con sus miradas muertas.

A los primeros acordes, todos los mendigos, todos, incluso los que no oían, giraron sus rostros y vieron al Obispo sentado delante del armonio. La señorita Teresa también lo vio y sus ojos se llenaron de lágrimas.

La magra silueta del Obispo se movía levemente en la penumbra al compás de los pies que hacían accionar los fuelles. El solideo rojo y las guardas rojas de la sotana se destacaban nítidamente sobre la cabellera blanca y la tela oscura. Ya no parecía encorvado, ni enfermo, ni anciano. Pero el Obispo siempre se ponía así cuando se sentaba al armonio y empezaba a ejecutar. Sobre todo ahora. La música remodelaba en la sombra, apenas besada por la lámpara, su imagen venerable y le daba una apariencia inmaterial.

La voz del armonio fluyó plenamente, más pura y poderosa que nunca, pero al mismo tiempo más suave y distante. Era la introducción del Más cerca oh Dios de ti, el cántico predilecto del Obispo para el acompañamiento de coro por los mendigos, que se acostumbraba cantar al final. Los primeros eran siempre el Pange Lingua y el Tantum Ergo. Pero ahora, inexplicablemente había invertido el orden. La voz del Obispo también se dejó oír. Se introdujo en la música y vibró en medio de ella dulcemente, sin vejez. Era una voz que recordaba cosas vividas, sueños y esperanzas que por fin se materializaban en una paz extática, llena de bondad, de comprensión y de perdón; un clamor de la sangre, un clamor del espíritu que venía de lejos y ya no podía morir. Los mendigos dejaron de comer y se fueron acercando al armonio como obedeciendo a un llamamiento secreto e irresistible. Y los que tenían voz empezaron a cantar con el Obispo.

En medio del cántico la señorita Teresa recordaba las palabras del hermano. Ignoraba cuánto tiempo hacía que él le había recomendado:

—Déles toda mi ropa, hermana. Ellos la santificarán con sus cuerpos más puros que el mío. Sólo le pido, hermana Teresa, que deje el solideo y la sotana que traje de Roma. Me los pondré el día de mi muerte...

Hasta el filo de la medianoche el Obispo siguió tocando incansablemente el armonio. Y los mendigos cantaban con él.

Después la música fue suavizándose y afinándose poco a poco hasta ser otra vez silencio. Había cesado el viento y la noche debía estar maravillosamente despejada. Por el agujero del techo se veían brillar las estrellas. El cielo era un profundo ojo azul entre las tejas rotas.

El Obispo se levantó, abrazó a los once mendigos y a su hermana, los besó a cada uno en la frente, sin agregar más palabra, y volvió a su pieza, alto, magro y erguido, tan silenciosamente como había salido durante la cena. La señorita Teresa lo miró desaparecer en la oscuridad de su habitación. Nada dijo pero sintió que algo inexplicable había estado sucediendo todo el tiempo.

Los mendigos empezaron a marcharse uno tras otro. Ellos también se habían vuelto parcos y misteriosos. Los ojos de María Teongüé estaban ahora empañados con algo semejante a la sombra de un inexpresable pensamiento. La señorita Teresa lo descifró sin esfuerzo. Petrona Cambuchí, la anciana ramera de Areguá, se sintió por fin purificada hasta los huesos. Al salir se prosternó ante la puerta de la habitación en tinieblas y su cabellera se derramó sobre el piso como un pequeño chorro de ceniza. La última partícula de culpa estaba consumida en esa llama seca, en ese gesto, en esa despedida. Era otra vez un ser sin mancha, liviano y sonriente. Se levantó y salió.

El último en salir fue Pitogüé. Su chillido de pájaro de mal agüero estaba mudo en el tajo de su boca. Y su mirada era de llovizna. Se alejó hamacándose sobre los muñones. Durante algunos instantes se oyó el frote de sus acolchados de goma sobre los ladrillos húmedos.

Después hasta ese sonido desapareció. Por la puerta abierta entraba el frío puro de la noche, el silencio, el aroma de los jazmines. La señorita Teresa no volvió a cerrarla.

Después tomó la lámpara y entró al cuarto de su hermano. El viejo señor Obispo dormía ya, pero en el gran sueño. No le tocó la frente porque sabía que estaba helada.

Se arrodilló junto al catre, y oró largamente en medio de un llanto silencioso, hasta que la lámpara se fue quedando cada vez más pálida. Amanecía.

La señorita Teresa se echó sobre la cabeza su manto negro y salió a la calle. Tenía que conseguir un ataúd para su hermano. No pensaba en honras fúnebres, en los paramentos violetas y dorados de la liturgia romana, en grandes y sonoros responsos, en solemnes comitivas, en discursos, en carrozas y caballos de un negro resplandeciente portando innumerables coronas. Su hermano necesitaba ahora mucho menos que eso. Sólo las cuatro tablas lisas para que su cuerpo pudiera dormir en paz en la tierra oscura. Su alma ya estaba fundida en la luz, en el canto de los pájaros, en la celeste calma del universo como una gota de fuego de Dios –pensó ella– disuelta en un infinito cántaro de oro. A eso había sonado el armonio en la noche en medio del coro de los mendigos. Así ella siempre se imaginó la muerte de su hermano.

Pero las cuatro tablas lisas eran difíciles de conseguir. Anduvo mucho, golpeó muchas puertas, habló con bastante gente, antiguos conocidos, amigos, parientes que el Obispo había educado, vestido, alimentado. Sólo cosechó ambiguas frases: “¡Pobre Monseñor...!”; “¡Quien iba a decir que también a él le iba a tocar la muerte..., a esa reliquia de la Iglesia!” Los más apenas se dignaron preguntar cuándo iba a ser el entierro y prometer su asistencia.

Llegó hasta la Curia. En la portería del palacio eclesiástico la atendió un cura alto y joven de labios gruesos y expresión replegada y sinuosa, que hacía esfuerzos por ponerse a tono con la situación sin que se notara demasiado su incomodidad.

–¡Oh, lo sentimos mucho, qué duda cabe! –le dijo con una genuflexión mientras se sobaba las manos blancas y velludas–. Pero estamos muy pobres, ¡muy pobres! –recalcó–. Por nuestra cuenta correrán las exequias. ¡Oh, eso sí! Todo será de primera. Misa de cuerpo presente revestida. Los ornamentos..., las luces...–trataba de abultar con los gestos la enumeración–. Se designará un orador sagrado para la alocución fúnebre. Irá el coro de la Catedral. Pero el féretro, ¡imposible, señorita Teresa!... –casi a su oído, como si tuviera vergüenza de decirlo, los belfos carnosos e hipócritas musitaron–: ¡Apenas tenemos qué comer! ¿Se da cuenta?

Sólo le restaba un lugar: el atrio de la Recoleta, el Portal de las Ánimas.

Llegó hasta él a pie desde el centro. Los mendigos la rodearon. No fue necesario que hablara. Ellos comprendieron en el acto lo que la señorita Teresa venía a contarles.

– ¡Murió nuestro Padre..., omanó ore Obispo santo-mí..., murió..., murió...! –clamaron las voces roncas.

Ella sólo dijo después de un instante:

– Quisiera que me ayuden a vender el armonio para comprar el cajón.

– ¿Vosé queré vender o armonio de Monseñor? –salió angustiado Juan Rapaí.

—Será como enterrarlo en su instrumento, que él quería tanto —explicó simplemente la señorita Teresa. Todo era muy simple ahora. Como la vida y la muerte.

María Teongüé asentía con sus gestos convulsos, sin expresión.

—Claro —convino Paí Polí cruzando los dedos—. Será como enterrar a Su Señoría en el armonio.

La señorita Teresa volvió a salir del Portal, esta vez acompañada por todos los mendigos.

Bajo el fulgor frío del mediodía, el pequeño armonio negro salió en los hombros de los pordioseros. Los vecinos intrigados miraron pasar la extraña caravana parecida a un montón de hormigas avanzando fatigosamente con su carga bajo el sol.

De la misma manera llegó la caja negra parecida al armonio. La señorita Teresa venía delante. Su manto estaba blanco de tierra. En sus ojos viejos ya no había lágrimas. Sólo una gran paz. Su rostro brillaba en medio de esa paz. Y ni siquiera la desolación podía empañarlo. Apenas se distinguía ya de los pordioseros que cargaban el cajón vacío.

La calle, el patio, la casa, estaban llenos de gente silenciosa, gente humilde, gente del pueblo, que abrió paso respetuosamente a los que llegaban.

Unas mujeres ayudaron a la señorita Teresa a poner el cuerpo del Obispo en el fosco ataúd. Al transportarlo del catre el solideo rojo se deslizó de la cabeza y cayó al suelo. Pitogüé fue quien lo levantó con sus grandes manos corochas. Lo besó cerrando los ojos y después lo alcanzó a Petrona Cambuchi. Esta lo besó de la misma manera y lo pasó a Juan Rapaj, y éste, después de besarlo igualmente, a otro, y éste a otro y a otro. Así el solideo del Obispo viajó por todas las manos y fue rozado por todos los labios como un luminoso casquete de sangre endurecida, de pensamiento rojo, de espíritu con forma de burbuja de púrpura, pulido por la devoción y el cariño de la gente sencilla, la buena gente del buen Dios, hecho también de tierra y sufrimiento. Después volvió a coronar la cabellera blanca, la cabeza forrada de tenue neblina del Obispo difunto.

Entre todos lo llevaron a enterrar. La tarde dorada pesaba sobre el pobre cajón. La sombra de los árboles. La altísima cúpula del cielo.

Y los pies descalzos del pueblo batían el polvo caminando lentamente junto al viejo amigo muerto que parecía dormido.

II.2 Teresa y el revés de la mujer-virgen

El segundo modelo o discurso es el de la virginidad o el de la mujer virgen que alude a lo femenino como a esa singularidad carente de deseos. La mujer virgen es sinónimo de lo femenino sin deseo(s). Este es un modelo muy común en el que el deseo aparece disciplinado, canalizado, indesbordable y controlado. Nuevamente aparece aquí el

mecanismo del control que se ejerce sobre lo femenino. Evidentemente, ya aludía a esto ese ideal de la mujer virtuosa expresado por Rousseau en su obra pedagógica aunque él se refiriera al deseo como sinónimo del deseo sexual.

Para Rousseau, la mujer virtuosa es la que controla sus pasiones sexuales, la que regula este deseo ilimitado en el contexto del matrimonio y de la familia patriarcal. Lo interesante aquí para Rousseau no era enfatizar la capacidad de lo femenino para controlar su deseo sino la posibilidad de producir normas que regularan el comportamiento social a partir de la negación, la regulación o el control del deseo femenino. Además, estaba pensado que fuera el varón el único que pudiera ser el artífice de esta regulación, nunca su víctima.

Para nosotros, lo interesante del pensamiento deconstructivo de Roa Bastos radica en la posibilidad de ver el personaje de Teresa como el revés de esta figura de la mujer virgen propuesta por el discurso hegemónico. Teresa, coincide con el modelo de la mujer virgen pero no está carente de deseos. Se trata de un personaje de tipo virginal porque existe en ella un control de sus pasiones sexuales. Pero el término control asume aquí otra connotación. Implica un no-control. No determina una sujeción sino una emergencia, un flujo, una irrupción.

En el discurso de la mujer virgen o de la mujer virtuosa, como dice Julia Kristeva, la mujer está sujeta al sacrificio: "su excitabilidad se somete a lo prohibido, el goce de su cuerpo engendrador se traduce en la representación de una palabra, imagen o estatua". (Clément-Kristeva: 2000: 24) En este discurso, la idea de lo femenino se traduce en una

imagen de mujer ajena a todo tipo de sensibilidad relacionada con su cuerpo y con su deseo. Se trata de una mujer fuera de su cuerpo, fuera de su deseo. Y es, justamente, en esta alienación desde donde emana su exposición al sacrificio y su poder engendrador.

¿Cómo nombrar o definir una figura como la de María? La interpretación que nos propone Jorge Dulitzky podría ayudarnos a comprender mejor la complejidad de esta figura y la mecánica a través de la cual en torno a ella se ha consolidado un discurso hegemónico al que se apela, consciente o inconscientemente, a la hora de valorar lo femenino.

Según Dulitzky, "encarar la historia de María es una tarea delicada por los sentimientos religiosos asociados". (2000: 234) Claro está que la iglesia cristiana, y su efectivo poderío ideológico sobre la masa popular, tienen su cuota de responsabilidad en la construcción del mito de María, la virgen madre de Jesús. Una cuota que sin aludir, necesariamente, a un misterio de fe estrecha lazos con una problemática de tipo político-religioso. De allí, como dice Dulitzky, la dificultad y la susceptibilidad del tema. No obstante, la figura de María como ícono del discurso hegemónico de lo femenino como virginal nos llama a la tarea analítica. Sobre todo porque la figura de la virgen madre es una herramienta eficaz a la hora de analizar las posibilidades de la expresión de lo femenino como singular y de estudiar la composición y la simbología de un personaje como el de Teresa, por ejemplo.

La figura de María hace parte de una historia escrita en un estilo conocido con el nombre de midrásico. Según Dulitzky,

Para comprender mejor los relatos de la época de Jesús, hay que tener en cuenta que los primeros cristianos seguían siendo judíos y que recurrieron al Antiguo Testamento en busca de la profecía que anunciaba la llegada del Mesías, que para ellos era el verdadero. (...) El estilo de esos primitivos escritores era midrásico y, por ende, no realizaban textos biográficos. Así se entiende que el tratamiento del origen de Jesús estuviera inspirado en hechos bíblicos anteriores, pues la esencia del Midrash es anticipar lo que podría o debería suceder. (2000: 234)

Del mismo modo, al buscar alguna información sobre el origen de María debemos considerar, dice Dulitzky, que

La historia de María se construyó del mismo modo midrásico. Ningún relato sobre ella está basado en hechos históricos porque no existen indicios válidos que permitan constatar lo realmente sucedido. Los datos que conocemos surgen del Nuevo Testamento y de los Evangelios Apócrifos, escritos muchas décadas después de su muerte por escritores que difícilmente pudieron haberla conocido. (2000: 235)

Por lo tanto, la figura de María surge, desde sus orígenes, de una fabricación cuya agenda política más importante era, y sigue siendo, la de sostener la leyenda de Jesús. En este sentido, "la virginidad de María parecía dar cumplimiento a la profecía anunciada en Isaías". (Dulitzky: 2000: 235)

Sobre esto hay un punto que queremos resaltar. Tiene que ver con el calificativo con el que aparece la mención a María en Isaías. Según la cita bíblica que trae consigo el libro de Dulitzky, Isaías dice: "He aquí que la virgen concebirá y parirá un hijo". (2000: 235). Aquí la mención a María como "la virgen" no puede ser más clara. Sin embargo, tomando una Biblia cristiana, con su correspondiente autorización *Nihil Obstat Imprimatur* por parte del Vaticano, hemos visto que la cita bíblica de Isaías en el Antiguo Testamento, en el capítulo 7 versículo 14, dice lo siguiente: "El Señor, pues, les dará esta señal: La joven está embarazada y da a luz un varón a quien le pone el nombre de Emmanuel, es decir:

Dios-con-nosotros". (2002: 471) En esta versión de la cita de Isaías no aparece la mención a una "virgen" sino a una "joven". Es más, como se trata de una edición comentada, si vamos a buscar al pie de página los comentarios correspondientes, encontraremos lo siguiente. Por un lado, en el punto 10 dice: "La profecía de la Virgen que da a luz es una de las más importantes de la Biblia, a pesar de que deja lugar para varios interrogantes". (2002: 471) Y, más abajo, en el acápite 2, del punto 10, aparece.

¿Por qué el Evangelio traduce: la *Virgen* (Mt 1,23) donde Isaías dice: la *joven* (madre)? El término utilizado por Isaías designa en los textos bíblicos tanto a una jovencita como a una joven madre. Se empleaba sin más para designar a la joven reina. (2002: 471)

Sin lugar a dudas, las interrogantes son varias y, sin embargo, el discurso hegemónico de la virginidad o de la mujer virgen ha calado de tal manera en el imaginario colectivo que en base a él se define parte fundamental de lo que implica el concepto de lo femenino.

La explicación del comentario de la Biblia latinoamericana no nos puede satisfacer bajo ningún punto de vista. Excepto, si lo tomamos en cuenta por lo que realmente sostiene: en la historia del Mesías poco importa la figura de la joven o la virgen que va a parir al Mesías. Ella está en función de él, es un mero instrumento que apoya el relato midrásico.

Al revisar el Evangelio de Mateo, en el Nuevo Testamento, en el capítulo 1, leemos que la réplica de la profecía de Isaías aparece en el versículo 23, pero ya con el término cambiado. Mateo ya no se refiere a la joven sino a la virgen: "La virgen concebirá y dará a luz un hijo, y le pondrán por nombre Emmanuel, que significa: Dios-con-nosotros". (2002: 13) En el mismo capítulo, antes de esta re-escritura de la profecía, la

consideración del evangelista hacia la madre de Dios es de una negatividad total ya que, si no hubiera sido por la "bondad de José", sin importar que ella haya sido la elegida por Dios para parir a su hijo bienamado, ella bien podría haber sido difamada y expulsada de su comunidad. Fue necesaria la intervención de un ángel para que José entendiera que el gran acontecimiento a punto de suceder y que, luego, sería la base angular del cristianismo, no era una cuestión que podía ser medida ni valorada en base a las leyes humanas³⁰.

La figura de María como Virgen tampoco es lo que importa para el texto bíblico ya que el cambio de "joven" por "virgen" no se hace pensando en ella sino en el pueblo de Israel. El comentario bíblico dice:

Pero también los profetas decían "la virgen de Israel" para designar al pueblo amado de Dios. Por esa razón los lectores de siglos posteriores podían entender este anuncio de la joven (o virgen) que da a luz como: "la comunidad creyente dará a luz al Mesías". (1989: 471)

¿Cómo ha podido, entonces, la virginidad constituirse en un discurso hegemónico de lo femenino si, evidentemente, a lo que menos alude es a lo femenino mismo?

El problema aquí, por lo tanto, no se refiere a la autenticidad o no de los relatos bíblicos, tanto los aprobados por la Iglesia como los que

³⁰ La mirada con relación a María es coincidente en dos de los cuatro evangelios. Ya propusimos la cita de Mateo. Marcos no se pronuncia al respecto. Lucas, en su capítulo 1, versículos del 26 al 38, amplía la versión de Isaías y escribe: "Al sexto mes el ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret, a una joven virgen que estaba comprometida en matrimonio con un hombre llamado José, de la familia de David. La virgen se llamaba María. (...). María entonces dijo al ángel: «¿Cómo puede ser eso, si yo soy virgen?»". (2002: 108-109). En los comentarios a las palabras de Lucas, no aparece ninguna mención a la situación virginal de María. No se toca el tema. Nada más hacia el final de estos comentarios leemos que "María es la verdadera madre de los hombres, que se contrapone a Eva pecadora". (2002: 109) En esta oposición a Eva podría analizarse mejor la figura de María, no así en correlación con la figura de Jesús porque ante esta figura, María, en realidad, es un simple instrumento operativo. Juan, por su parte, escribe su libro centrándose en la vida pública de Jesús, en la constitución de la primera comunidad cristiana.

aparecen en los llamados evangelios apócrifos. El problema se centra en el paso que se opera desde lo concreto a lo simbólico y desde lo simbólico a la norma. Aquí radica el problema: la obediencia a la norma y el poder que esta norma implica. Como dice Dulitzky, María “con los siglos pasó de ser una imagen simbólica a representar un mandato de comportamiento sexual, restringió su práctica y desató una furiosa disputa sobre el rol del sexo, tema sobre el que Jesús dijo poco o nada”. (2000: 236)

Los orígenes históricos y teológicos de María, sin lugar a dudas, resultan sumamente interesante pero como no estamos aquí en una tesis de corte doctrinal ni religioso no nos corresponde hacer ningún tipo de revisión teológica sobre el tema. Aún así, la figura de María es central en nuestro análisis porque en torno a su virginidad gira uno de los discursos hegemónicos que rige el imaginario de lo femenino en la sociedad paraguaya. De allí que no podamos hacer caso omiso de su imagen y de su simbología a la hora de revisar las características de uno de los personajes roabastianos: Teresa.

Teresa representa esa mezcla de obediencia, poder y dolor, de soberanía y de lo innombrable con la que Julia Kristeva califica la figura de María.

La figura de María, desde hace ya dos mil años, difunde por la cristiandad y por el resto del mundo, siempre estupefacto, esa mezcla de poder y de dolor, de soberanía y de lo innombrable. (Clément-Kristeva: 2000: 82)

Contrariamente a la imagen que Simone de Beauvoir se hace de María, como la mujer humillada ante su hijo y condescendiente ante el poder de su hijo, Kristeva piensa que María es la figura que ingresa a la

categoría de mujer "en el orden de los poderosos". (Clément-Kristeva: 2000: 82) De igual manera Teresa, quien al parecer podría estar jugando el papel de "sirvienta" de su hermano el obispo, condescendiente ante su poder patriarcal, seguidora fiel de sus enseñanzas y cumplidora de su voluntad de "servir" a los mendigos dependientes del clérigo, en realidad, Teresa es quien sostiene el mundo de su hermano y le provee de una cierta autoridad.

La figura del obispo aquí nos habla de la presencia, como dice Kristeva, de un "hombre de dolor, en su castración, en su mortalidad" (Clément-Kristeva: 2000: 82) En cambio, es Teresa quien lo sostiene en su autoridad, le otorga un lugar privilegiado y, además, es quien sobrevive a su muerte. Es ella quien, en su papel de hermana del obispo, de María para los ojos de su comunidad y de madre para los mendigos, representa el verdadero poder mientras que a su hermano le viene atribuido un poder que, además, es un poder aparente, en el sentido de que tiene autoridad sólo en la medida en que viene sostenido por el poder de Teresa. Por el deseo que ella tiene y satisface al querer reconocer y darle una apariencia de autoridad al supuesto poder de su hermano.

En la siguiente cita vemos cómo Teresa contempla su obra:

La señorita Teresa, hermana del Obispo, tardó un poco más que otras veces en disponer la cena. Pero los infaltables huéspedes también se estaban retrasando. (...) Se agachó y apartó un poco los pesados escaños que había a los costados de la mesa; luego también el sillón de cuero de la cabecera. Este último gesto fue casi reverente. Sólo entonces contempló su obra con los brazos cruzados sobre el pecho. Pero evidentemente miraba más allá de la mesa preparada para la diaria cena con los mendigos. (...) Un rostro moreno bañado de recuerdos parecía inalterable, sin edad. Un rostro moreno que el cabello crespo y blanco hacía aún más moreno, crepuscularmente sensitivo y extasiado, semejante a un alma sin peso suspendida en el vacilante destello. (...) Después de la cena, el Obispo tocaba en él y

cantaba con sus hermanos mendigos, mientras la señorita Teresa lavaba los platos en la cocina y lloraba mansamente en un estado muy semejante al de la gracia. (Roa Bastos: 1991b: 38)

Los calificativos de "señorita", "alma sin peso", "estado de gracia" con los que Roa Bastos se refiere a Teresa nos recuerdan la figura del discurso mariano. Su predisposición a la entrega a la causa de su hermano y su virginidad (el calificativo de "señorita" alude a esto) nos hablan de este extraño poder de lo femenino como singular que, no obstante aparezca como castrado en su concepción, porque Teresa vive en función de la causa de su hermano, determina el poder porque lo hace posible en la figura del otro. La mecánica no es a la inversa. Aquí es Teresa quien da el poder a su hermano. Al igual que María cuando recibe la anunciación del Ángel, contempla serena la posibilidad del milagro y emerge como la presencia que hace posible el relato midrásico del Mesías.

La discreción de Teresa es sorprendente. El autor nos la presenta como una figura suspendida casi en su propia ausencia. Su presencia no es protagónica y, sin embargo, es imprescindible. Teresa viste de oscuro. Se esconde tras el velo de su vestido enterizo. Se asemeja más a un espectro que a una figura humana. No tiene edad. Su lugar es el margen que sostiene la figura central de una marginalidad aún mayor: la de su hermano, tal cual como María en función de la figura de Cristo. Como María, también Teresa es una figura secundaria, pero Teresa es todavía más marginal porque es una mujer virgen morena, vieja y encorvada. Tiene todos los atributos que, engañosamente, nos harían pensar en una

representación inferior de lo femenino. En cambio, el texto es directo a la hora de calificar el poder de este personaje cuyo rostro semeja a un alma.

La luz de la lámpara hacía parecer más oscuro su vestido enterizo de sarga y más encorvada y vieja su delgada figura. Sólo el rostro bañado de recuerdos parecía inalterable, sin edad. Un rostro moreno que el cabello crespo y blanco hacía aún más moreno, crepuscularmente sensitivo y extasiado, semejante a un alma sin peso suspendida en el vacilante destello. (Roa Bastos: 1991b: 38)

Desprovista de corporeidad alguna que haga alusión a un rasgo sexual, Teresa es mujer por el sustento que provee, porque hace posible la vida en la muerte y después de la muerte. Es inevitable pensar en el concepto de muerte a la hora de valorar la realidad en la que ha sucumbido el obispo y su entorno. Muerte, no en su sentido negativo, sino en su oposición al concepto de vida como entorno eclesial.

No olvidemos que el obispo paraguayo recibió sus Órdenes en la Iglesia de San Juan de Letrán, en Roma, que el Pontífice le honró con el título de camarero privado, que vivió en la majestuosidad de la sede de San Pedro. Observemos que luego de 12 años, el obispo volvió a su país natal, a ese lugar al que el texto se refiere como "el infierno forestal": "De las alfombras del Vaticano a su tierra roja y violenta, cuyas tolvaneras parecían de humo de sangre, la transición fue brusca y reveladora". (Roa Bastos: 1991b: 39-40) El Obispo no tardó en revelarse como un estorbo para el resto del clero que, en connivencia con la autoridad gubernamental lo fue acorralando.

La autoridad civil y la eclesiástica, en connivencia de mutuos intereses y temores comunes, lo fueron acorralando y terminaron por tapanlo. Su ilustre presencia era un fulgor demasiado vivo y molesto. Su raída sotana befaba el fausto prelaticio que florecía en rojo y oro sobre la oscura miseria de una ciudad, de un pueblo harapiento. La austera pobreza del Obispo quemaba las manos de quienes aviesamente

negociaban con lo temporal y lo terreno, con el alma y el cuerpo de la república. (Roa Bastos: 1991b: 43)

En este acorralamiento, casi como una aparición espectral, Teresa divaga en silencio y hace posible que, aún en la decadencia, la casa obispal y la figura de su hermano mantuvieran vivo ese cristianismo primero, fundado por Jesús junto a la primera comunidad de los discípulos.

Teresa es el apóstol número doce y es un nexo, un vínculo entre un interior y un exterior que restaura el equilibrio de los márgenes. Tanto el obispo como los mendigos son seres expulsados del sistema, del lenguaje, son habitantes de los márgenes. Teresa es plenamente consciente de ello y sostiene ese no-lugar en el que su vida, y la de los otros, son posibles. El obispo representa el legado de esa primera comunidad y Teresa, al creer en ello, al mantenerse fiel a este llamado, lo reivindica y le otorga el poder necesario para trascender. Es una figura que está en la línea de esas mujeres con respecto a las que Michelle Zimbalist Rosaldo escribe que representan a las mujeres que

desafían los ideales del orden masculino. Pueden ser juzgadas como vírgenes y, sin embargo, son necesarias para la reproducción del grupo. Pueden ser excluidas de la autoridad, y sin embargo, ejercen todo tipo de poder informal. Su status puede derivar de sus relaciones con los hombres y, sin embargo, viven más que sus maridos y sus padres. (1979: 167)

La perspectiva de Zimbalist Rosaldo nos demuestra que, en cuanto al discurso hegemónico de la mujer virgen estamos también frente a una construcción ideológica que cae por su propia falta de peso. Es decir, por la incoherencia que se observa entre lo que el discurso enuncia y lo que acontece en la práctica. Nuevamente estas oposiciones binarias

masculino/femenino, virginidad/reproducción, poder formal/poder informal hacen parte de un juego discursivo cuyo valencia deriva del sentido cultural que se le asigna dentro de una determinada comunidad y no pueden ser entendidas como universales. Françoise Héritier es clara al respecto al escribir que:

Es preciso considerar las oposiciones binarias como signos culturales y no como portadoras de un sentido universal. *El sentido reside en la existencia misma de estas oposiciones y no en su contenido*; tal es el lenguaje del juego social y del poder. (2002: 221)

En este sentido, la misma figura de la Virgen María es la primera que cuestiona el discurso que, supuestamente, procede de ella. En una misma figura vemos aquí cómo se articula el mito y el anti-mito. Según el pensamiento griego lo masculino viene asociado a lo caliente y lo seco mientras que lo femenino a lo frío y húmedo. Lo caliente y lo seco, a su vez, se asocia a la vida y lo frío y húmedo a la muerte. ¿Pero cómo leer esto a luz del modelo que nos propone la figura de la Virgen María? No hay un sentido que se pueda sostener.

María es virgen y madre a la vez, es decir, es fría y caliente y es húmeda y seca. Al igual que nuestro personaje Teresa, es masculino y femenino simultáneamente. El sentido de virginidad está asociado a la no-reproducción, al no-dar-a-luz. Es el hecho concreto del no dar a luz el que determina la virginidad. La ausencia de ese útero expandido y abultado es el signo más exterior en base al cual podríamos, eficazmente, abogar por la virginidad de una mujer. Es el afuera más nítido del adentro virgen, aunque seamos conscientes de que tampoco se pueda tomar este elemento como única prueba de equivalencia completa. De que es lo más exterior, lo es. Pero puede darse también que la ausencia de este

abultamiento no sea sinónimo de virginidad alguna sino de otros factores que no entraremos a discutir aquí.

Lo que nos importa subrayar es que, en el caso del discurso hegemónico de la mujer virgen, la piedra angular que sostiene este discurso, específicamente la Virgen María, ya trae consigo su materia implosiva. María es la primera en deconstruir su mito porque ella es una excepción. Este mito está basado en una excepción y, por lo tanto, no puede ser tomado como una regla universal. De ser tomado así, lo que se vería entonces es que todo universal se basa en una excepción. Es decir, en su no-universalidad, en su excepcionalidad.

De manera similar, Teresa trae consigo la materia que implota la estructura de poder de su hermano el obispo. Esta figura, de por sí, se nos presenta totalmente disminuida, desprovista de toda pomposidad típica de los aquelarres eclesiásticos y del lujo que los rodea. Nos dice el texto de Roa que

En su catre de tijera se hallaba acostado allí el Obispo, sin movimiento, sin palabra, desde hacia varias horas. Eso sucedía raramente. El anciano no solía refugiarse en el lecho sino por enfermedad, y al mediodía aún estaba bien. A ella le pareció conveniente no interrumpir su reposo. Esperaba que se levantara para la cena, pero el Obispo seguía en silencio y a oscuras. (Roa Bastos: 1991b: 37)

La figura del obispo se presenta completamente corroída por la edad, la pobreza, la exclusión de su comunidad de consagrados y la soledad. A diferencia de cualquier contexto eclesial en pleno ejercicio de su poder, el hermano de Teresa se encuentra pobre, solo, a oscuras y sin palabras.

Ya viejos y desamparado del todo, el Obispo y la señorita Teresa tuvieron que ir vendiendo lo que les restaba para comer y dar de comer. Cuando el Obispo vendió su gran escritorio de guayacán, ella vendió sus últimos lujos pobres: una peinetas con incrustaciones de crisólito, un anillo, un collar de cuentas de coral, una mantilla de ñandutí. Cuando el

Obispo vendió su cama de paisandro, ella ya no tuvo nada que vender.
(Roa Bastos: 1991b: 43)

Teresa, aún consciente del declive de la figura de su hermano, lo mantiene en su pedestal movida por un respeto absoluto hacia su persona y su institución: es un obispo pero sobre todo es su hermano. Además, ella cree en él como en un verdadero discípulo de Cristo, dedicado a los pobres y a los mendigos, severo con la corrupción de su iglesia, fiel a su fe. Teresa es quien tiene plena conciencia de ello y sostiene el nivel de autoridad de su hermano. En este sentido, no renuncia a su deseo de dar a luz a su hermano, el Obispo de los Pobres, es decir, de poner en valor su vigencia en cuanto tal y en cuanto obispo.

Teresa, además, es la que sostiene el legado de su hermano: el servicio a los demás. Al igual que María ella es quien acompaña a los mendigos, que funcionan como metáfora de la primera comunidad de cristianos, en una relación que más allá del hecho físico apela a una relación testimonial. Ella prepara y comparte la mesa con los mendigos. Ella es quien hace posible que su hermano haya logrado reunir a su alrededor esta comunidad y será ella quien continuará este legado.

Al igual que María, Teresa es también una excepción. Su figura no puede quedar fijada al estereotipo de lo femenino aún cuando la función que el texto le otorga parezca no estar más allá del servicio al otro. El servicio al otro, el estar en función del otro es un componente esencial de esta figura. Pero lo que debemos entender es que este hecho de servir es la base de su poder. En este aspecto, Teresa es fiel reflejo de la noción de lo femenino o de la noción de mujer que Roa propone consciente del

movimiento inverso que propicia con relación al imaginario colectivo tradicional de su país.

Así como María, Teresa es también un ejemplo que nos habla de lo femenino y masculino como posiciones migrantes. El modelo tradicional de la mujer virgen no está para justificar la excepcionalidad de la mujer en sí sino, más bien, para legitimar el discurso simbólico que rodea al poder masculino. Como dice Julia Kristeva, "si la culpabilidad femenina sigue existiendo (...), pues bien, con María, esa culpabilidad tiene alguna posibilidad de no escapar a las miradas". (Clément-Kristeva: 2000: 150)

Para nosotros, en cambio, esta figura de María propuesta como símbolo del discurso hegemónico de la virginidad es cuestionable. Se trata de un mito, y como tal, abierto a un proceso de múltiple resignificación. Aún allí donde las estructuras parezcan inalterables, la deconstrucción es posible. El obispo del relato es una muestra de ello. Es el punto de oposición más claro del mundo eclesial y sus variantes asociadas al poder terrenal. Y Teresa es el revés de la mujer virgen como discurso hegemónico, disminuida en su condición de marginalidad y fortalecida en su función como dadora de vida y de poder.

II.3 La ética del deseo y la permeabilidad de las fronteras estructurales

El tercer modelo es el de la mujer de mala vida o el de la mala mujer. Este modelo representa la expresión de lo femenino que expone su deseo. Es, como dice Beatriz Rodríguez, "la mujer desconocida, en quien placeres y peligros se conjugan igualmente al acecho, oscila entre la

diosa y la madre; la virgen y la ramera". (2005: 45) Se trata de un modelo que, evidentemente, puede provocar la desestabilización del sistema patriarcal y por ello viene calificado de maléfico, ruin, bajo, ignominioso.

La sociedad desconfía plenamente de la mala mujer o de la mujer mala porque ella incita a esa no sujeción al hombre, condición que para Rousseau fue muy importante a la hora de educar a Sofía. Este modelo es el reverso de ese ideal del eterno femenino como símbolo de la dulzura y la docilidad. Es el modelo de la mujer monstruo. Como dice Toril Moi: "el monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que tiene una historia que contar". (1988: 69)

¿De dónde surge este modelo? Al igual que en el caso de los dos discursos hegemónicos anteriores (el de la maternidad y el de la virginidad) el discurso de la mala mujer tiene una base ideológica que, por un lado, tiende a consolidar el poder de lo masculino en detrimento de lo femenino y, por el otro, nos dice algo sobre el miedo masculino a la feminidad. Como dice Françoise Héritier, en las oposiciones binarias que definen los rasgos de la categoría binaria masculino/femenino, el lado de lo negativo, de lo oscuro, de lo frío, de lo ligero, de lo vacío "funciona de manera negativa exclusivamente para el sexo femenino". (2002: 291)

Como representación ideal del miedo a la feminidad expresada por lo masculino, este modelo nos enfrenta al monstruo mujer, una especie de ser dual que, al decir de Toril Moi, constituyen una

tradicional colección de diosas [y] brujas terribles como la Esfinge, la Medusa, Circe, Kali, Dalila, y Salomé, que poseen todas un arte dual que les permite seducir a los hombres y robarles su energía creadora. (1988: 69)

En esta percepción de lo femenino como dual, dos de las figuras que condensan lo terrible de este tercer modelo son la de la sirena y la de la prostituta. En esta asociación, evidentemente, lo femenino se relaciona con el mal y con lo diabólico. Su hibridez, su dualidad, es sinónimo de fatalidad para el imaginario masculino.

Cuenta Beatriz Rodríguez que

fue en los albores del cristianismo que las Sirenas comenzaron a ser asociadas con el Mal. Es probable que semejante asociación preludiara su dramática metamorfosis, aquella que dio lugar al híbrido mujer-pez, ratificando definitivamente su naturaleza acuática. Lo cierto es que, dispensadoras del saber y del goce de los sentidos, representaban por entonces tanto a *falaces y engañosas* opiniones contrarias a la Iglesia, como a la *ciencia pagana* y al placer erótico que aparta a los hombres del recto sendero de la virtud. (2002: 46)

La asociación con el mal no proviene de la simple alusión a la hibridez de mujer-pez o al de la mujer-serpiente (esta asociación se hace en recuerdo del animal que tentó a Eva en el Edén y logró seducirla) sino más bien de esa hibridez saber y deseo³¹ que se conjuga en la forma de vida de la mala mujer. Ella sabe cómo hacer gozar sus sentidos y no se guarda la expresión de ese gozo. Ella sabe cómo ir tras su deseo y no busca atajos para llegar a él.

Una figura representativa de esta lógica del deseo es Salomé. Esta mujer fatal, seductora, sensual, lujuriosa y perversa, logra lo que se propone. Hay varias versiones del hecho trascendental por el que Salomé pasa la historia: ella fue quien solicitó que le trajeran, en una bandeja de plata, la cabeza de Juan el Bautista.

³¹ Dice Toril Moi: "La mujer dual es aquella cuya conciencia es impermeable al hombre, aquella que deja que se introduzca en su mente el pensamiento fálico masculino". (1988: 69)

Jorge Dulitzky estudia, entre otras mujeres de Egipto y de la Biblia, la figura de Salomé y nos propone una reflexión sobre la tragedia que escribió Oscar Wilde³² adaptando la versión "clásica" de esta figura bíblica. Lo que Wilde propone es interesante porque representa esto que nosotros llamamos la lógica del deseo. Lo llamativo de la versión de Wilde es que Salomé no habría pedido la cabeza de Juan por instigación de su madre, Herodías, sino porque ella así lo deseaba. Enamorada de Juan, deseosa de besar su boca, y ante la negación de El Bautista, Salomé obtiene el objeto de su deseo aunque luego ella también encuentra la muerte. Ante la cabeza decapitada de Juan, Salomé se acerca a ella y besa la boca deseada³³.

Tres escenas de este drama nos ayudarán a comprender mejor el poder de esta mujer seductora y fatal que no cede ante su deseo. En la primera, Salomé desea ver a Juan y pide al Joven Sirio que le traigan al profeta. Ante las primeras negativas del joven, se cumple el deseo de Salomé.

SALOMÉ. —¿Quién es Elías?

SEGUNDO SOLDADO. — Un Profeta muy antiguo de este país, Princesa.

(...)

SALOMÉ. —¡Qué voz extraña! Quisiera hablar con él.

PRIMER SOLDADO. —Temo que sea imposible, Princesa. El Tetrarca no quiere que nadie hable con él. Hasta al Sumo Sacerdote le ha prohibido hablar con él.

³² Según Guadalupe De la Torre, esta tragedia fue originalmente escrita en francés y estrenada en París en 1894. Dice De la Torre que "La danza de *Salomé* durante el banquete de cumpleaños de su padrastro Herodes, tetrarca de Judea, le causó tanto agrado que éste le ofreció cualquier cosa que deseara, incluida, si fuese necesaria, la mitad de sus dominios. (...) *Salomé* exigió la cabeza de Juan, deseo que le fue concedido". (2001: 17-18)

³³ "A diferencia de la historia original, esta *Salomé* tiene un final trágico. Tras la decapitación de Juan el Bautista (en su versión Jokanaán, el Profeta), la desesperada *Salomé* besa en la boca al decapitado, quien antes le había negado el reconocimiento. Finalmente, Herodes, su libidinoso padrastro, ordena a sus soldados que maten a la muchacha". (De la Torre: 2001: 19)

SALOMÉ. – Deseo hablar con él.

PRIMER SOLDADO. – Es imposible, Princesa.

SALOMÉ. – Yo hablaré con él.

EL JOVEN SIRIO. – ¿No sería mejor volver al banquete?

SALOMÉ. – Tráeme al Profeta.

SEGUNDO SOLDADO. – Os ruego que no nos pidáis eso.

SALOMÉ (*mirando al JOVEN SIRIO*). – ¿Tú sí que harás esto por mí, Narraboth? Tú lo harás por mí. Yo siempre he sido amable contigo. Tú lo harás por mí. Sólo quiero ver a ese extraño profeta. Los hombres han hablado mucho de él. Creo que el Tetrarca le teme. ¿Lo temes tú, también tú, Narraboth?

EL JOVEN SIRIO. – No le temo, Princesa; no temo a hombre alguno, pero el Tetrarca ha prohibido formalmente levantar la tapa de este pozo.

SALOMÉ. – Tú lo harás por mí, Narraboth, y mañana cuando pase en mi litera por debajo de la puerta de los vendedores de ídolos, dejaré caer para ti una florecilla, una florecilla verde.

EL JOVEN SIRIO. – Princesa, no puedo, no puedo.

SALOMÉ (*sonriendo*). – Tú lo harás por mí, Narraboth. Tú sabes que lo harás por mí. Y, mañana, cuando pase con mi litera por el puente de los vendedores de ídolos, te miraré a través de los velos de muselina, te miraré Narraboth, y quizás te sonreiré. Mirame, Narraboth, mirame. ¡Ah! ¡Tú sabes que harás lo que te pido! Lo sabes bien... yo sé que lo harás.

EL JOVEN SIRIO (*haciendo una señal al TERCER SOLDADO*). – Trae el Profeta... La Princesa Salomé desea verlo.

SALOMÉ. – ¡Ah! (1992: 20-21)

Antes de este episodio, el Primero, el Segundo y el Tercer Soldado, el Capadocio, el Joven Sirio y el Paje de Herodías hablan sobre el Profeta y, de esta conversación, queda sumamente claro que la prohibición de ver al Bautista era una orden estricta emanada directamente del Tetrarca. Por lo tanto, el poder de seducción que tiene Salomé para lograr convencer al Joven Sirio de traérselo al Profeta, es enorme. El joven sucumbe ante las progresivas promesas seductoras de la Princesa y cae ante el encanto de sus ojos y de sus palabras.

En la segunda escena, el Profeta sale de la cisterna, Salomé lo mira y dice:

SALOMÉ. – ¡Qué consumido está! Es como una delgada estatua de marfil. Es como una imagen de lata. Estoy segura de que es casto como la luna. Es como un rayo de luna, un dardo de plata. Su carne debe ser fría como el marfil. Me gustaría mirarlo.

EL JOVEN SIRIO. –No, no, Princesa.
SALOMÉ. –Debo mirarlo más de cerca. (1992: 23)

El Joven Sirio no puede evitar doblegarse a Salomé y accede a que la Princesa se acerque más a la cisterna. El Profeta advierte la presencia de la mujer y pregunta por ella. Se entabla un diálogo entre ellos. Al saber de quien se trata, el Profeta le prohíbe a la mujer que se le acerque. Esta prohibición es detonante para Salomé. Si la figura del Profeta ya había sido para ella algo cautivante, ahora con la prohibición, el deseo de escucharlo, de mirarlo de cerca y de probar sus labios se hace más intenso.

La tercera escena es larga pero transcribir aquí un fragmento es imprescindible para seguir con nuestro análisis. Con ella se completa esta lógica del deseo que Salomé domina y que le domina a ella.

SALOMÉ. –¡Jokanaán!
JOKANAÁN. –¿Quién hablo?
SALOMÉ. –¡Jokanaán estoy enamorada de tu cuerpo! Tu cuerpo es blanco como el lirio del valle que el segador nunca ha tocado. (...) No hay nada en el mundo tan blanco como tu cuerpo. Permíteme tocar tu cuerpo.
JOKANAÁN. –¡Atrás! ¡Mujer de Babilonia! Por la mujer vino el pecado al mundo. No me hables. No te escucharé. Sólo escucho la voz de Dios.
SALOMÉ. –Tu cuerpo es repugnante. (...) ¡Es horrible..., ¡tu cuerpo, es horrible! De tu cabello estoy enamorada, Jokanaán. (...) No hay nada en el mundo tan negro como tu cabello. Déjame que toque tu cabello.
JOKANAÁN. –¡Atrás, hija de Sodoma! No me toques. No profanes el templo del Señor.
SALOMÉ. –Tu cabello es horrible. Está cubierto de fango y de polvo. (...) No amo tus cabellos... Es tu boca lo que deseo. (...) No hay nada en el mundo tan rojo como tu boca. ¡Déjame besar tu boca!
JOKANAÁN. –¡Jamás, hija de Babilonia! ¡Hija de Sodoma! ¡Jamás!
SALOMÉ. –Yo besaré tu boca, Jokanaán. Yo besaré tu boca. (1992: 24-25)

El Profeta maldice a Salomé y la evita totalmente. No cae ante su poder seductivo. En cuanto a ella, Jokanaán se torna una especie de obsesión. Observemos que no es propiamente el profeta el que se

constituye en la obsesión de Salomé sino su propio deseo: el deseo de besar la boca del profeta. Y al final lo logra. Salomé es una mujer que sabe cómo hacer que se le cumpla lo que desea. No importa el precio que se pague por ello. Jokañaán, cae ante ella y es besado.

Otra figura bíblica en la que el discurso hegemónico de la mala mujer toma cuerpo es la de María Magdalena. Al contrario de Salomé, María Magdalena se arrepiente de ser como es. Al final, ella es redimida por su contacto con Jesús. Salomé no. De la figura de María Magdalena nos interesa el imaginario que se ha creado en torno a ella antes de su redención. ¿Qué representa María Magdalena en el discurso hegemónico de la mala mujer? Como dice Dulitzky,

los creyentes la consideran como un símbolo contradictorio de la belleza y la sexualidad pecaminosa. Es la imagen opuesta de María, la madre de Jesús, quien encarna lo que toda mujer debería ser según la Iglesia cristiana, mientras que María Magdalena representa todo lo que una mujer no debería ser. (2000: 280)

La figura de María Magdalena, en el imaginario popular, es la de una prostituta arrepentida y perdonada por Jesús. Este imaginario, más que subrayar la capacidad de arrepentimiento de María Magdalena (en el caso de que esta teoría fuere aceptada y comprobada), subraya la acción de Jesús. Lo que se observa es la superioridad de lo masculino sobre lo femenino. En la capacidad de arrepentimiento no hay ningún valor, en el de dar el perdón sí. Por supuesto que no estamos de acuerdo con esto. Sin embargo, esa es el mensaje que ha permeado en el imaginario.

Con respecto a María Magdalena existen diversas teorías y posiciones. Ella siempre es un tema polémico entre los seguidores y opositores al cristianismo. Lo cierto es que María Magdalena es una figura

que desafía el paradigma patriarcal, el poder masculino. Y, como dice Dulitzky, no hay indicios que nos permitan comprobar la supuesta prostitución de María Magdalena y su posterior acceso al perdón. Para Dulitzky, "como siempre, la imaginación humana modeló una leyenda a su gusto y conveniencia. Lo único que dice el Nuevo Testamento es que María Magdalena fue la más importante seguidora femenina de Jesús". (2000: 280) Y sobre esta relación se especuló mucho.

Para algunos, ella amaba a Jesús como cualquier esposa ama a su esposo. Para otros, ella era la persona que mejor predicaba las enseñanzas del Maestro, hasta tal punto que llegó a ser el apóstol de los apóstoles. El libro de Jorge Dulitzky aporta muchos datos interesantes al respecto.

Entonces, ¿qué es lo que llama la atención de María Magdalena? Ciertamente el hecho de ser condenada por la iglesia³⁴. No importa aquí cuáles sean las teorías con relación a ella: si fue su acceso al conocimiento lo que la condenó, si fue una sacerdotisa de Astaroh que se convirtió al cristianismo, si fue realmente una prostituta a la que Jesús perdonó y con quien no temía mostrarse en público. Lo que sí resulta atractivo es reflexionar sobre cómo su figura ha contribuido a la consolidación del discurso hegemónico de la mala mujer que rige en el imaginario definitorio de lo femenino.

³⁴ Según Dulitzky, "el 14 de septiembre del 581, cuando el papa Gregorio Magno expresó su opinión sobre ella en la basílica de San Clemente en Roma, Magdalena ya estaba condenada. Su homilía fue un perdón por los pecados que nadie podía asegurar que hubiera cometido. Decía Gregorio en su homilía XXXIII que el «mismo unguento que utilizaba para perfumar su propia carne a fin de realizar actos prohibidos, se lo ofrecería ahora a Dios con fines más loables... el cabello que exhibía para ensalzar su rostro, secaba ahora sus lágrimas». Esa homilía convirtió sus nunca probados crímenes en virtudes para ser imitadas". (2000: 282-283)

En cuanto tal, se trata de un femenino amenazador para la estabilidad del poder del que se ha autoimbuído lo masculino para reinar y ejercer el control en la sociedad. Ese es el problema mayor que el discurso de la mala mujer representa para lo masculino: se la define como mala porque se observa e intuye en ella una capacidad de buscar el conocimiento, el poder y, una vez obtenido, de ejercerlo.

El imaginario masculino apela, entonces, a la denigración de lo femenino al crear este tercer modelo. La iglesia cristiana ha contribuido notablemente a esto. Como dice Dulitzky,

la Iglesia, temerosa de la sexualidad femenina (temor heredado de los judíos), terminó por transformar la figura de María Magdalena, que pasó de ser la «apóstol de los apóstoles» a fines del primer siglo, a convertirse en una prostituta arrepentida y perdonada para los creyentes del siglo VI. Fue una figura maleable usada como herramienta para la difamación de su propio sexo. (2000: 283)

A través de este tercer modelo, lo que se busca es debilitar a lo femenino que, al exponer su deseo, va tras él sin sujetarse a ninguna otra regla que no esté dictada por su deseo mismo. Si hay alguna atadura, esa es la que su deseo impone. No el deseo del otro. De tal manera, el discurso hegemónico de la mala mujer permea las figuras de las sirenas, seres que con su melodiosa voz engañan a los hombres, y de las prostitutas, seres igualmente engañosos, marginales en los que lo más privado se vuelve público y a los que se los presenta como vacíos de cualquier tipo de emoción. Con relación a las prostitutas, dice Estela Welldon, "la sociedad es tan hostil no sólo hacia sus acciones, sino también hacia su incapacidad de defenderse a sí mismas, que no consigue separar sus actos de sus personalidades". (1993: 150)

El modelo de la mujer mala o de la mala mujer es el modelo de lo híbrido y espantoso. Es un modelo donde lo femenino viene establecido como "moralmente horrible". (Rodríguez: 2005: 46) En cuanto tal, la sociedad se encarga de hacerlo cargar con toda la culpa posible de ser como es, es decir, de exponer su deseo y, por ende, de representar la conjunción de la atracción y el temor. (Rodríguez: 2005: 47) Se trata de un modelo en el que lo femenino está totalmente gobernado por las pulsaciones de lo orgánico. Es la lógica de los órganos la que gobierna, según este modelo. Sin embargo, en esta lógica hay un saber que atemoriza al otro a la vez que lo atrae³⁵.

Este tercer discurso hegemónico surge porque difícilmente se acepta la asociación entre lo femenino y la lógica del deseo. En cuanto discurso tiende a fijar un pensamiento misógino y en cuanto modelo está plagado de contradicciones. Como ya lo mencionamos, la figura de la mala mujer es identificada con figuras como la de las sirenas o la de las prostitutas. Ambas figuras representan lo más exuberante de la sexualidad posible y visible y prometen, a los que se acercan a ellas, fantasías inquietantes. Sin embargo, ninguna de estas dos figuras puede satisfacer este deseo del otro por razones obvias. Las sirenas carecen de vagina. En este sentido, se trata de seres impenetrables. Las prostitutas, en cambio, si la tienen pero ningún hombre capaz de penetrarlas puede sentir que ejerza

³⁵ Estela Welldón escribe todo un capítulo interesante sobre la prostitución en la mujer y en el hombre y, por lo tanto, nos ayuda a comprender mejor cómo se fija este estereotipo negativo en su versión femenina porque al hablar de prostitución, esta figura es denigrada a su condición más baja cuando se trata de una mujer que la ejerce. No así cuando se trata de un varón que se dedica al mismo oficio. La prostitución en el varón no tiene una valoración denigrante como en el caso de la mujer.

algún control sobre ellas. Son más bien ellas, por diversos motivos, las que permiten este acceso.

Por lo tanto, son ambas, sirenas y prostitutas, las que actúan en función a un deseo que les pertenece y que no está obligado por el otro. Al igual que las sirenas, en las prostitutas, "la parte superior de su cuerpo excita la pasión y el desenfreno: la inferior se cierra al erotismo, impracticable". (Rodríguez: 2005: 49) Por lo tanto, la autoridad de este discurso cae por el propio contrapeso que ejercen sobre él los mismos modelos que dicen representarlo.

En oposición a Rousseau y a las vertientes de este tercer discurso hegemónico, para Roa Bastos la exposición del deseo no guarda relación, necesariamente, con una connotación negativa. Esta exposición responde más bien a una ética propia, a la ética del deseo. Lo femenino, en el contexto tradicional paraguayo, expresa el ideal de ese ser que renunciando a su deseo asume el deseo del otro. Un otro que se expone como esa idea de masculinidad a la que se asocia el ejercicio del poder y la cosificación del otro.

II.4 El ideal femenino y sus isotopías diglósicas

La fuerza que, en el tiempo, ha tomado este discurso del ideal femenino no debe extrañarnos desde el momento en que entendemos que sus asideros se encuentran en ese movimiento ideológico que surge en los tiempos de la antigua comunidad cristiana judía y que consolida una fuerza mayor en ese período conocido como la Ilustración. Período



que en el siglo XVIII dio origen a los nuevos fundamentos intelectuales que transformaron el pensamiento político y social de Europa y América. El Siglo de las Luces fue el siglo pedagógico por excelencia y en este contexto fue Jean Jacques Rousseau (1712-1778) quien, en el "Libro V" de su obra *Emilio* (1762) fijó el retrato de la mujer ideal.

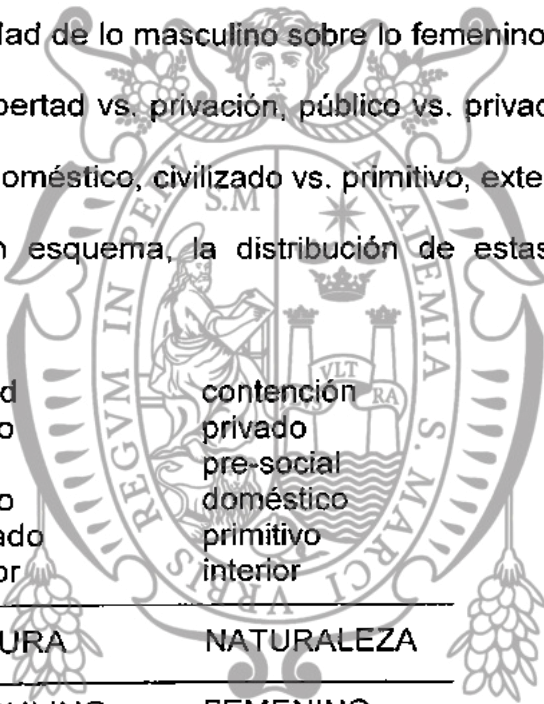
Según este retrato, si lo masculino (Emilio) ocupa ese lugar de lo social que se identifica con la igualdad y la libertad, lo femenino (Sofía) está destinado al ámbito de lo doméstico con lo cual, como dice Ester de Jaraz, se priva a lo femenino de autonomía y se lo constriñe a una función doméstica, muy propia de un espacio fundamentalmente privado. Lo masculino es expresión de una función económica y política que lo lleva a ocupar el espacio de lo público. Esta distribución, por lo tanto, no hace sino reproducir un tipo de sociedad patriarcal (la del otro) en función de la cual lo femenino cede en su deseo.

Haciendo uso de las herramientas que nos proporciona la Semiótica, podemos explicar mejor esta relación diglósica entre femenino y masculino analizando una serie de isotopías temáticas que sostienen la articulación de la lógica doméstica ilustrada. Al hablar de isotopías lo hacemos en el sentido de planos homogéneos de significación que pueden situarse, dependiendo de la toma de posición del enunciador, tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido.

La relación entre masculino y femenino descansa sobre una estructura binaria en la que la oposición central que se observa es la de cultura vs. naturaleza. Esta oposición refleja que ambos conjuntos isotópicos, aún cuando se sitúan en un plano homogéneo de significación, la valoración

con los que se los definen no reflejan ningún tipo de homogeneidad. Es más, en la valoración que se realiza de estos términos, uno de ellos, el de cultura asociado a lo masculino, asume su definición en detrimento del otro, el de naturaleza asociado a lo femenino³⁶ y viceversa.

De esta oposición central se derivan otras, que podríamos llamar secundarias, las cuales liderando otros espacios de acción contribuyen con la consolidación de un imaginario colectivo en el que se presume y asume la superioridad de lo masculino sobre lo femenino. Nos referimos a las oposiciones libertad vs. privación, público vs. privado, social vs. pre-social, político vs. doméstico, civilizado vs. primitivo, exterior vs. interior. Si lo ponemos en un esquema, la distribución de estas oposiciones es todavía más clara:



libertad	contención
público	privado
social	pre-social
político	doméstico
civilizado	primitivo
exterior	interior
<hr/>	
CULTURA	NATURALEZA
<hr/>	
MASCULINO	FEMENINO

La lectura del artículo de Sherry B. Ortner, titulado "¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?" (en

³⁶ Independientemente de estar de acuerdo o no con Hélène Cixous es bueno proponer aquí lo que Toril Moi reporta con respecto al pensamiento binario y a la consideración de lo femenino como negativo. Nuestra mirada no implica ninguna lucha entre una perspectiva machista y una feminista pero según Moi, "uno de los conceptos más claros del análisis de Cixous es lo que podríamos llamar «pensamiento binario machista». (...) Cixous enumera la siguiente lista de oposiciones binarias: Actividad/Pasividad, Sol/Luna, Cultura/Naturaleza, Día/Noche, Padre/Madre, Cabeza/Corazón, Inteligible/Sensible, Logos/Pathos. Al corresponder a la oposición subyacente, hombre/mujer, estas oposiciones binarias están muy relacionadas con el sistema de valores machistas: cada oposición se puede interpretar como una jerarquía en la que el lado «femenino» siempre se considera el negativo y el más débil". (1988: 114)

Harris-Young: 1979: 109-131) es una herramienta productiva para apoyar nuestro análisis de las implicancias discursivas de la oposición central “cultura vs. naturaleza”.

Según Ortner, se da como un hecho universal el que la oposición cultura/naturaleza nos remita, a veces hasta inconscientemente, a una oposición diglósica en la que el término “cultura” tiene una valencia de superioridad frente al término “naturaleza”. Evidentemente gran parte del esfuerzo de algunas disciplinas como la antropología y la literatura pasa por el intento de comprender y explicar o expresar la complejidad de esta dicotomía.

Si nos remitimos a parámetros empíricos observaremos que en la mayoría de las sociedades, inclusive en las comunidades indígenas, lo cultural viene asociado a lo estructural, es decir, a lo racional, al orden y a la ley. Lo natural, en cambio, alude a cada uno de los opuestos de estos términos. Es natural aquello que tiene relación con lo no estructurado, con lo irracional (en el sentido de no-reflexivo), con el caos y con la libertad. Pensar en lo cultural implica pensar en un sistema de intereses mientras que pensar en lo natural implica pensar en un sistema de intuiciones e instintos.

Ortner establece que la cultura es entendida “genéricamente como una clase especial de manipulación del mundo”. (1979: 111) Asimismo, lo cultural supone

el proceso de generar y mantener sistemas de formas significativas (símbolos, artefactos, etc.) mediante los cuales la humanidad trasciende las condiciones de la existencia natural, las doblaba a sus propósitos y las controla de acuerdo a sus intereses. (Ortner: 1979: 114)

En la perspectiva de Ortner se puede utilizar el concepto de cultura como sinónimo de conciencia humana o productos derivados de esta conciencia, como por ejemplo el sistema de pensamientos. Y la relación que se determina entre este concepto y su contraparte (lo natural) implica un intento de control del primero sobre el segundo. (cfr. 1979: 114)

¿De dónde proviene este intento de control de lo cultural sobre lo natural? Evidentemente de su estatus de superioridad. Y ¿esta superioridad? De una valoración que surge en el seno del único organismo vivo, el ser humano, capaz de articular una idea reflexiva sobre la posibilidad de esta diferencia y de organizar un sistema de pertenencias a uno u otro contexto, colocándose a él mismo en el punto de partida de toda clasificación.

Desde las páginas de la prehistoria leemos sobre la conquista de los elementos naturales por parte del ser humano. De esta manera, no sin múltiples pérdidas durante el aprendizaje, el hombre logró conquistar el mundo animal, vegetal, mineral y el espacio donde está inmerso su planeta. Sin duda alguna, estas conquistas determinaron el posicionamiento de lo humano en un nivel superior donde toda transformación posible, favorable a sí mismo, no es producto del azar. Esta transformación implica sobrepasar las fronteras de lo natural. Por lo tanto, lo natural es pasible de manipulación y, dicha manipulación, supone una conciencia del poder hacer.

Siguiendo esta lógica, estamos de acuerdo con Ortner cuando manifiesta que la diferencia entre el funcionamiento de la naturaleza y el de la cultura radica precisamente en el hecho de que en muchas

circunstancias, "la cultura puede trascender las condiciones naturales y dirigirlas hacia sus propios fines". (Ortner: 1979: 115) Así, la cultura es distinta y superior a la naturaleza y "ese sentido de diferenciación y de superioridad se basa precisamente en la capacidad de transformar – «socializar» y «culturizar»- la naturaleza". (Ortner: 1979: 115)

La división entre humanidad y mundo animal-vegetal-mineral y la identificación del primer término con el de "cultura" y los del segundo con el de "naturaleza" está fuera de discusión. Pero, ¿qué acontece con la diferenciación hombre/mujer y la identificación del término hombre/masculino con lo cultural y el término mujer/femenino con lo natural?, ¿cuál es la posición de ambos contextos en la narrativa breve de Augusto Roa Bastos?

Si tomamos en cuenta la lógica anterior el primer problema que se nos presenta para reflexionar es el de la natural inferioridad de lo femenino por su simple vinculación con la naturaleza. Podríamos detenernos en una discusión al respecto pero no lo haremos porque, además de infructuosa, nuestra hipótesis de trabajo nos induce a pensar en lo femenino como singular, es decir, en lo femenino como un elemento, un agente o una función capaz de subvertir y transformar un orden establecido. De allí que si, como dice Ortner, la inferioridad de lo femenino es un hecho pancultural (Ortner: 1979: 109), desde la narrativa breve de Roa Bastos observamos que se pone en duda este hecho y se lo deconstruye.

En el marco de este contexto narrativo, la vinculación de lo femenino a lo natural y de lo masculino a lo cultural no tiene una connotación de

"inferior vs. superior". Por el contrario, se trata de una relación de interferencias y préstamos constantes. Esto se da en la medida en que tanto la naturaleza como la cultura participan de un proceso de contaminación mutua y ninguno de los dos términos, tanto a nivel conceptual como operacional, constituye una clausura infranqueable. Si como lo dice Ortner, la vinculación más próxima de lo femenino con lo natural se da como un hecho pancultural porque "la mujer tiene una mayor implicación corporal en las funciones naturales relacionadas con la reproducción" (1979: 119), en los textos de Roa Bastos, tal implicación expresa una verdad a medias.

Evidentemente, no se puede negar que, corporal y fisiológicamente hablando, el tiempo de contacto de la mujer (o hembra) con el fenómeno de la reproducción es mayor que en el hombre (o macho). Sin embargo, esto no debe considerarse como un todo relevante a la hora de privilegiar la vinculación de lo femenino con lo natural, ni mucho menos con su supuesta inferioridad por tal cualidad, ya que, entre otras razones, así como esta vinculación puede significar un ir hacia la vida también puede significar su movimiento inverso: un ir hacia la muerte³⁷.

Si nos fijamos en la performance de Eleuteria, Ilse y Anuncia lo que vemos es la presencia de este movimiento inverso: como mujeres, hembras, madres, en relación con su prole, están más inclinadas hacia la

³⁷ Nuestra incorporación del concepto de "muerte" dista mucho del pensamiento que propone Cixous sobre este concepto, ya que en nuestro análisis el concepto de "muerte" no está determinando el resultado de una lucha entre lo masculino y lo femenino. En la perspectiva de Cixous, según Toril Moi, "para que uno de los términos adquiera significado, explica, debe destruir al otro. La pareja no puede permanecer intacta: se convierte en un campo de batalla constante, en el que la lucha por la supremacía se renueva hasta el infinito". (1988: 115)

muerte que hacia la vida. Pirulí, Margaret y Poilú no sólo reciben la vida de parte de sus progenitoras sino, sobre todo, reciben la muerte sin que ello condicione en ellas algún tipo de sentimiento de culpabilidad. Por lo tanto, la vinculación de lo femenino con lo natural en el imaginario roabastiano sí se hace eco del discurso determinista de lo corporal y fisiológico como propenso a la reproducción pero también lo trasciende al proponer un contrasentido. Hay aquí, por parte de lo femenino, una aceptación menos ideológica de ese ciclo intermitente que se genera en el contacto de la vida con la muerte y de la muerte con la vida. Lo femenino así está vinculado tanto a lo natural como a lo sobrenatural, al mundo y al inframundo, a la claridad y a la oscuridad, a lo bondadoso y a lo tenebroso. Es una función que recorre y habita estos extremos y, en cuanto tal, no hace distinción de género. Este es el caso, por ejemplo, del personaje del relato "El baldío" quien siendo hombre, en el sentido de varón/macho sobre pasa la lógica doméstica ilustrada y el ámbito de lo cultural y asume una posición femenina. Acepta el desafío de ser partícipe y agente de este ciclo intermitente cuando intercambia el cuerpo inerte que arrastra y deja abandonado en el baldío por el de un recién nacido que llama su atención y apela a su instinto maternal.

En la economía literaria roabastiana lo natural viene asociado a lo femenino como singular por esta propiedad de actuar positivamente frente a desafíos que van más allá de lo estructural (como es el caso del instinto maternal de este personaje varón que mencionamos), de saltar al vacío sin esperar garantías y de no ceder ante su deseo. Visto desde esta

perspectiva, es evidente que lo femenino viene asociado a lo natural, es decir, a lo no racional, a lo desestructurado.

Por otra parte, también podemos observar que así como en lo femenino rige esta asociación con lo natural, en lo masculino rige la vinculación con lo cultural. En este sentido, se considera un universal el que esta construcción sea vista como la expresión de lo racional, de lo político, de lo público y de lo exterior. El elemento corporal y fisiológico puede ser un punto que explique esta localización de lo masculino con el "afuera" y no con el "adentro". Sin embargo, al igual que en el caso de la relación femenino/natural, esta vinculación de lo masculino con lo cultural, en el discurso robastiano, refleja una verdad también a medias o, al menos, pasible de cuestionamientos.

Los textos de Roa Bastos nos demuestran que masculino y femenino, cultura y naturaleza, público y privado, político y doméstico, exterior e interior, razón y deseo son expresiones isotópicas de fronteras absolutamente permeables. El tránsito entre ambos niveles es constante y necesario así como los préstamos que se operan entre ellos. De esta manera, considerarlas como categorías puras es una posibilidad cuestionable. Ponerlas en duda, en cuanto tales, nos permite abrir horizontes nuevos en la producción de discursos más tolerantes y respetuosos de una alteridad ni superior ni inferior sino igualmente válida y constructiva. Al evitar un pensamiento polarizante, Roa Bastos consigue deconstruir los estereotipos sociales y de género y logra que estas posiciones migren de un estatuto a otro, lo que otorga un aire renovador al contexto de las letras paraguayas del siglo XX.

Lo femenino como singular en la narrativa breve de Roa Bastos expresa, de alguna manera, estas oposiciones pero a la vez las excluye como válidas en su condición esencializante o como conceptos totalitarios. Esta exclusión plantea, entonces, una crítica a la idea de la superioridad de lo masculino con relación a lo femenino. Lo que Roa Bastos nos propone es la subversión de este orden dado. Lo que busca, como dice Julio Ortega, es "subvertir desde dentro su codificación autoritaria". (1998: 20) La singularidad de lo femenino viene propuesta como una práctica de resistencia.

Aún siendo conscientes de que, como dice Ortega, el feminismo ha representado una verdadera apertura emancipadora en nuestro concepto de identidad como latinoamericanos, tanto en su versión clásica (la reivindicación de la igualdad de los derechos entre hombres y mujeres) como en la del neofeminismo, que reclama más bien la diferencia de género (1998: 38), la mirada de Roa Bastos va más allá de estas perspectivas.

II.5 La expresión política del sujeto de lo singular

La singularidad de lo nuevo con relación a lo femenino tiene que ver más con el ejercicio de la duda, desde márgenes alternos al discurso oficial, sobre lo establecido como código de conducta o representación de género. Es la singularidad que expresa la paradoja de la responsabilidad, la del secreto y la del perdón. Es una singularidad de corte abrahámico

y, por lo tanto, es una singularidad política. Es una singularidad a contracorriente.

Esta singularidad, en cuanto expresión política del sujeto de lo femenino ¿ante quién o qué es responsable?, ¿qué secreto guarda y expone?, ¿en referencia a qué debe pedir perdón?

Según el Diccionario de la Real Academia Española, el concepto de "responsabilidad" alude a una noción de "deuda, obligación de reparar y satisfacer, por sí o por otra persona, a consecuencia de un delito o una culpa o de otra causa legal". Asimismo, "responsabilidad" se refiere a "la capacidad existente en todo sujeto activo de derecho para reconocer y aceptar las condiciones de un hecho realizado libremente".

El concepto de "política", en cambio, implica "el arte referente al gobierno de los Estados" así como "la actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos". En la versión de Norberto Bobbio, "política" es tanto "el arte o la ciencia del gobierno como la reflexión sobre las cosas de la polis". Nos interesan estas definiciones porque entabian una relación entre lo femenino y lo público que, evidentemente, niega el paradigma de la ilustración mediante el cual lo privado era menester y territorio de lo femenino y rompe con el tipo de esquema tradicional y androcéntrico que rige el pensamiento y la cultura de la sociedad paraguaya.

De ambos conceptos destacamos la relación que expresan entre lo femenino y su comunidad y entre lo femenino y su singularidad. Una relación compleja en la que la coincidencia de ambas éticas (la de la comunidad y la absoluta) es, prácticamente, imposible y conlleva a un

sacrificio inevitable. Asumir lo femenino como singular implica sacar siempre el cuchillo de Abraham. El cuchillo que pende sobre lo femenino es, quizás, el menos evidente de la cotidianeidad política de una sociedad.

Los discursos hegemónicos de lo femenino (maternidad, virginidad, promiscuidad) atraviesan todo el imaginario social paraguayo. A pesar de ello, la problemática y el debate sobre lo femenino no es materia ausente en esta sociedad ya que existe un esfuerzo por visibilizarlo y tomar conciencia de ello. Diferentes organizaciones de mujeres que constituyen una minoría importante³⁸ en el contexto país, están abocadas a este esfuerzo significativo. Pensar lo femenino y su singularidad, como quiebre estructural, es una materia que no alcanza niveles masivos de conciencia y acción política. Pero está allí, en la agenda de una minoría de la que Roa Bastos forma parte.

¿Por qué el debate al respecto no alcanza un nivel de masa? ¿Qué se esconde detrás de este velo cuya forma de expresión más concreta es el silencio público y masivo hacia este tema? Significativamente lo que el velo esconde es un secreto. Un secreto que está a la vista en su propia transparencia. Un secreto que no es secreto.

Al igual que Abraham, quien no podía revelar nada a Isaac sobre la extraña solicitud de Dios, sobre el *mysterium tremendum*, la paraguaya es

³⁸ La Asociación Mujeres en Red en Paraguay, informa que existe una Coordinación de Mujeres del Paraguay formada por diferentes instituciones que desarrollan distintos tipos de proyectos y actividades en torno al tema de lo femenino y su inclusión en el tejido cultural del país. Los estamentos que componen esta Coordinación son: Alter Vida, Asociación de Abogadas del Paraguay (ADAP), Base/Ecta, BECA, Centro de Documentación y Estudios (CDE), Círculo de Abogadas del Paraguay, Colectivo de Mujeres 25 de Noviembre, Fundación Kuña Aty, Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya GEMPA/CPES, Mujeres por la Democracia, Presencia, Unión de Amas de Casa del Paraguay. En <http://www.nodo50.org/mujeresred/paraguay.htm>

una sociedad que tampoco puede revelar su secreto sobre la negación de lo femenino y su singularidad. ¿Cómo hacerlo? ¿De qué otros discursos podría aferrarse para contrarrestar la fuerza con que la tradición ha impuesto los discursos hegemónicos sobre lo femenino? Evidentemente, habría que apelar a la construcción de nuevos discursos, pero ¿desde dónde hablar sin que este acto implique un sacrificio? Imposible. Como Roa Bastos lo demuestra en sus textos breves, la posibilidad de subvertir los discursos hegemónicos sobre lo femenino implica pensar en ello como una posición política. Y en cuanto tal, implica estar dispuestos a hacerse responsables ante una singularidad que va más allá de la responsabilidad general. Margaret y Poilú son algunos de los personajes de esta narrativa breve que nos enseñan el recorrido posible de una nueva mirada.

Asumir lo femenino como singular presupone, en el discurso de Roa Bastos, acudir al llamado del otro-real, de una alteridad inaprensible por lo simbólico. De una alteridad que construye su espacio de expresión y sobrevivencia en la medida en que es irresponsable ante los deseos del otro-comunitario y del otro-imaginario. Del otro simbólico y del otro ideal³⁹. Esta es para Roa Bastos la posibilidad del acontecimiento de lo femenino y su singularidad. La posibilidad del acto puro, sin garantías, cuyo secreto no se puede revelar y que, sin embargo, está ahí a la vista de todos.

El secreto de este acontecimiento no esconde ningún contenido que no esté ya expresado. La ausencia de debate literario y social sobre esta problemática no es sino un síntoma de la visibilidad del secreto: asumir lo

³⁹ Los conceptos lacanianos de imaginario, simbólico y real así como los que nosotros proponemos, basándonos en estos registros lacanianos, al hablar del otro-imaginario, el otro-comunitario y el otro-real son explicados al detalle en el capítulo siguiente de esta Tesis.

femenino en cuanto tal implicará, reiteradamente, asumir una responsabilidad con la singularidad de una revolución pura, imposible de nombrar hasta en su superficie. Implicará ir por el camino inverso al de la ética de la comunidad. La ética de lo femenino es responsable ante el deseo que revela su singularidad y este deseo no pasa por la ética de la comunidad.

La paradoja de la responsabilidad y la visibilidad del secreto son, por lo tanto, aspectos fundamentales de la construcción y comprensión de lo femenino en la propuesta de Roa Bastos. Ahora bien, ¿qué sucede con respecto al perdón? ¿Estamos, nuevamente, ante una paradoja? Evidentemente, sí.

En la segunda parte de su libro *Dar la muerte*, Derrida comienza su argumentación con una frase insólita: "*Perdón por no querer decir...*". La frase anuncia la dimensión del secreto. De un secreto que no es tal porque es un secreto que ya está allí. Isaac está allí frente a su padre. Es una frase que esquivo un contenido, pospone un significado, anuncia la singularidad de lo injustificable. Derrida escribe:

¿Qué secreto? Pues este: unilateralmente asignada por Dios, la prueba impuesta en el monte Moriah consistiría en probar, precisamente, si Abraham es capaz de guardar un secreto: «de no querer decir...», en resumidas cuentas. (2000: 135)

El llamado de la singularidad absoluta es tan fuerte que Abraham no puede oponerse. Responde: "Heme aquí" y está dispuesto a no traicionar el vínculo con lo singular aunque esto signifique sacrificar a su hijo, sacrificar aquello que, según Derrida, "es también la promesa misma, el hijo de la promesa". (2000: 139) ¿Por qué pide perdón Abraham? Abraham pide perdón a Dios por haberle obedecido, por haber aceptado

lo peor, el sacrificio de su hijo y, por consiguiente, como dice Derrida, "por haber aceptado poner fin al porvenir". (2000: 140) Abraham pide perdón por haber respondido afirmativamente al lazo singular con Dios en detrimento de su hijo. Pero ¿habría podido actuar diferentemente?, ¿cuáles habrían sido las consecuencias de ese acto? No lo sabremos y lo que podamos articular al respecto serían sólo especulaciones.

Lo que sí nos parece importante, en cambio, es que la preferencia de Abraham por el vínculo singular con Dios se traduce en la respuesta a un llamado que permite articular la relación del individuo con un absoluto que está por encima de aquello que la ley de la comunidad define que es lo más amado por él que es un padre, es decir, su hijo. Estamos ante la obliteración de una ley articulada y la reelaboración de una nueva cuyos fundamentos normativos se basan en un acto de fe.

Así, cuando esta posibilidad podría ser vista como una justificación al modo de proceder de Abraham, la paradoja de su forma de actuar no se resuelve ya que al pedir perdón por obedecer al vínculo singular también debe pedir perdón por traicionar el vínculo particular con la comunidad a la que pertenece. En ambas situaciones Abraham debe pedir perdón por lo imperdonable.

De igual manera, acontece con lo femenino como singular. Desde la perspectiva de los textos propuestos por Roa Bastos, Margaret y Poilú, por ejemplo, podrán pedir perdón solamente por lo imperdonable, por lo que no se podrá perdonar, por responder a su vínculo singular con esto que nosotros llamamos el otro-real, una instancia fuera de lo simbólico, expulsada de la comunidad y que, sin embargo, tiene la fuerza de

regresar a ella para hacerla tambalear. Acudir al llamado de esta instancia implica negar toda posibilidad de compromiso político con el otro-comunitario, esa instancia que rige lo simbólico y determina las reglas del juego social y cultural.

Margaret, abandona su casa, abandona su familia y asume la libertad de su ejercicio femenino sin garantía alguna. De igual manera, acontece con Poilú quien deberá pedir perdón por, aparentemente, faltar a la ética de la comunidad a favor de su respuesta a una ética absoluta que, finalmente, producirá un beneficio para la comunidad misma. La fe ciega de Poilú en el *mysterium tremendum* de Yasy möröñi, la lleva a su encuentro. Y en el abrazo, la flor mítica, como el Dios de Abraham, exige un sacrificio: el de ofrendar su vida a cambio del bienestar de su comunidad.

No hay secreto alguno. La coincidencia de las dos éticas es imposible. El cuchillo de Abraham aflora y el acto exige un sacrificio. Este es el perdón imperdonable. Lo femenino como singular siempre estará expuesto a estas tres paradojas: a la de la responsabilidad, a la del secreto y a la del perdón. Y esta exposición es lo que hace que podamos considerarlo como una posición en constante desplazamiento.

En este sentido, el mito de lo femenino como absoluto no existe. Su propia producción surge de un efecto continuo de toma de decisiones que cuestiona la base de todo esencialismo. Lo que Roa Bastos nos pone de manifiesto, y Derrida nos ayuda a entenderlo, es que ante una situación en la que lo femenino asume su singularidad y se posiciona en cuanto tal,

siempre existe el reverso especular en el que algo de su propia ética ha quedado negado.

¿Por qué es interesante este manifiesto? Sencillamente porque en un contexto como el paraguayo no se había planteado antes, al menos en el plano lo literario, un debate similar sobre la complejidad de lo femenino como una fuerza capaz de constituir un sujeto de acciones transformadoras, aún cuando los libros de historia nos cuentan de hazañas emancipadoras de la mujer en función de un bienestar nacional.

Como estereotipo siempre ha estado expuesto a asumir el deseo del otro, a renunciar a su ejercicio singular y a comprometerse con el mandato de la ética de la comunidad.

En este contexto, siempre ha sido parte de la tradición el aceptar que lo masculino fuera el estereotipo de la *polis*, de la dimensión de lo político, del acontecimiento, de la revolución, del acto en sí. Lo femenino, más bien, ha sido relegado a un mundo totalmente privado y la práctica política del imaginario colectivo se ha encargado más bien de negarlo como agente de transformación. Roa Bastos, en cambio, nos propone una lectura en la que este paradigma se subvierte. Como él mismo lo expone, la suya es “una literatura de la acción, que partiendo de la realidad refluye sobre ella para modificarla y para afirmar el proceso de liberación en el plano de la sociedad y la cultura”. (en Lastra: 8)

Al igual que el mito abrahámico, el mito de lo femenino como absoluto y estereotipo, emerge del llamado de un vínculo social, que en su función de ley es cuestionable desde diversas perspectivas. Porque, como vimos, no hay secreto al respecto. El secreto está expuesto: las dos

éticas no pueden coincidir, el cuchillo de Abraham cobra vigencia cotidianamente y en cuanto presencia no es pasible de perdón alguno. Es una exigencia del acto y, por lo tanto, es imperdonable.

El ejercicio político de la singularidad de lo femenino encierra en sí mismo la amenaza constante del cuchillo de Abraham y esto implica la traición a cualquiera de las dos éticas que sostienen así como la fidelidad a una de ellas.



CAPÍTULO III: Del significante privilegiado a la resignificación



III. 1 Sobre las huellas de Antígona

El sujeto de lo femenino que vemos articularse en la narrativa breve de Roa Bastos es un sujeto vaciado de todo fundamentalismo. Como dice Ortega, es el sujeto de la alteridad, la heterogeneidad y el descentramiento. (1998: 32). Es un sujeto expuesto y tendiente hacia fuera: fuera de sí, fuera de los límites asignados por una red social angustiante, fuera de lo simbólico⁴⁰. Es un sujeto que habita el espacio del "entre", la brecha que aparece en la estructura del otro, es decir, en la estructura de ese lugar simbólico que representa el lugar de la verdad y que determina la relación del sujeto con su deseo⁴¹. Este espacio del "entre" es el espacio de la soledad, del estar fuera de lo representable y codificable, fuera de los límites de lo simbólico y al borde de la intimidad con el deseo.

⁴⁰ En términos lacanianos lo simbólico es uno de los tres registros de la realidad humana y en cuanto tal alude al ingreso del niño al mundo del lenguaje, al mundo de la ley. Según Lacan: "toda relación de dos está siempre más o menos marcada por el estilo de lo imaginario. Para que una relación adquiera su valor simbólico, se necesita la mediación de un tercer personaje que realice respecto del sujeto el elemento trascendente, gracias a lo cual su relación con el objeto puede sostenerse a cierta distancia. (...). Desde que se introduce el tercero, que entra en la relación narcisista, se abre la posibilidad de una mediación real, esencialmente por medio del personaje que, en relación con el sujeto, representa un personaje trascendente, en otras palabras, una imagen de dominio mediante la cual su deseo y su cumplimiento pueden realizarse simbólicamente. En ese momento interviene otro registro que es el de la ley o el de la culpabilidad, según el registro en que se lo viva". (Lacan: 2005: 40-41) En cuanto a este "estar fuera" de Antígona, Ostow dice que "Antígona representa por su posición ese límite radical que, más allá de todos los contenidos, de todo lo bueno o lo malo que haya podido ser Polinice, de todo lo que puede serle infligido, mantiene el valor único de su ser. (...). Esa pureza, esa separación del ser de todas las características del drama histórico que atravesó, éste es justamente el límite, el *ex nihilo* alrededor del cual se sostiene Antígona". (1973: 335)

⁴¹ En la explicación que nos brinda Toril Moi del sujeto como efecto de su carencia, en base a su interpretación de la teoría lacianiana, nos dice que "el sujeto hablante sólo existe por su deseo de la madre perdida. Hablar como sujeto es, por tanto, lo mismo que representar la existencia del deseo reprimido: el sujeto hablante es carencia, y así es como Lacan puede decir que el sujeto es lo que no es". (1988: 109)

Es un sujeto que evidencia una carencia que es constitutiva para sí, una posición desde donde decide su propia articulación. Es un sujeto ético pero cuya ética no es similar a la ética utilitarista o la kantiana⁴². Se trata de un ejercicio distinto sostenido en su deseo. Por ello, en varios personajes robastianos vemos la magnitud de la soledad y la autonomía que los rodea al habitar ese espacio del "entre": entre la vida y la muerte. Desde allí emanan sus respectivas bellezas. Uno de los personajes más representativos al respecto es Margaret cuya soledad es subrayada por el autor en la parte final del relato que cierra el volumen narrativo: "Sobre la balsa, al lado del muerto, iba inmóvil Yasy-Moróti". (Roa Bastos, 1991b: 234)

En este sentido, es interesante "mirar" la propuesta de Roa siguiendo las huellas de Antígona, es decir, desde la significación de este personaje sofocliano que representa un peligro para el estereotipo de género que concibe lo femenino como el no lugar de la autoridad o el lugar inferior sometido a la autoridad.

En la historia de la literatura y en la recopilación de los mitos, principalmente griegos, existen figuras de mujeres que representan un hito importante para la reflexión sobre el género de lo femenino. Algunas de ellas son, por ejemplo, Afrodita, Hera, Atenea, Medusa, Artemis, Hestia, Metis, Temis, Circe, Medea, Calixto, Dánae, Safo, Lady Macbeth,

⁴² En la ética clásica (Aristóteles), el soberano bien es la felicidad. El hombre cuando busca el bien busca la felicidad. El placer, por lo tanto, está asociado al bien. En la ética utilitarista (Bendlin), estamos frente a una suerte de hedonismo social. El placer es para todos, se busca el bien común. La acción ética tiene que ver con el cómo puedo yo hacer el bien a los demás. Y en la ética kantiana (Kant) tenemos tres principios importantes: a) la acción ética se halla desprendida de toda afeción patológica; b) el dolor es un signo de que yo he actuado de acuerdo con la ley; y c) el formalismo lógico que no permite el desarrollo de una acción si esta no es universalizable, válida para todos.

Antígona, entre otras. Del libro *Mitos griegos* entresacamos algunas ideas interesantes sobre estas figuras que, indudablemente, contribuyen positivamente con nuestro análisis.

De Afrodita, sabemos que, en la mitología griega representa a la diosa del amor (en el sentido de Eros, atracción física o sexual), de la lujuria, de la belleza, de la promiscuidad o prostitución y de la reproducción. Es un mito donde lo femenino es a la vez profano y sagrado. Su equivalente en la mitología romana es Venus. Afrodita podría ser una huella interesante de seguir de no ser por la esencialización que se ha hecho de su figura en relación con el eros. Esto sucede también con Metis, como personificación de la prudencia, la cordura, inclusive, la perfidia; o con Temis, como diosa de la equidad o de la justicia. Interesante aquí también como lo femenino es la representación de verso y reverso: prostitución y reproducción, perfidia y justicia.

Otros mitos que marcan esta polaridad son los de Hera y Atenea. Hera representa la locura. Homero nos cuenta que fue la única esposa de Zeus, quien es conocido por los infinitos amoríos que tuvo con diosas menores y mayores de la mitología griega. De Hera sabemos también que su locura la llevaba a bañarse todos los años a la fuente Kanathos con lo cual buscaba la manera de recuperar su virginidad. En su antípoda, Artemis, la virgen cazadora, en la que prevalece el pudor rígido y el desdén inflexible hacia los goces del amor. En ambas el sentido de la virginidad es importante, en una porque busca recuperarla, es decir, su búsqueda es la de un imposible. En la otra, porque es su forma de vida no

porque haya optado por ella sino porque la rechaza completamente. Parecería que Artemis teme el goce del amor y por ello no lo conoce.

Hestia es otro ejemplo del contraste entre lo virginal y lo materno. Cuenta la historia que Hestia se sacrifica para evitar una primera disputa entre los dioses del Olimpo y jura sobre la cabeza de su hermano Zeus permanecer virgen para siempre. Sin embargo, en la mitología griega, ella es la diosa del hogar, es la que se encarga del fuego que da calor y vida a los hogares. Nuevamente aquí, tenemos la polaridad de muerte/vida, frío/calor, virginidad/maternidad en un personaje femenino ya que a ella se encomendaban los griegos para alcanzar la felicidad conyugal y la armonía de la familia.

Calixto, la bellísima, también es un mito que simboliza la virginidad, sin embargo da a luz y muere en el parto. Zeus la seduce con engaños y la posee. Nuevamente vemos aquí cómo los dos extremos de este femenino se tocan en Calixto: virgen y madre a la vez.

La figura de Dánae, una de las mujeres mortales de la mitología griega, también se abre en esta dirección de la virginidad. No porque ella así lo haya decidido sino porque su padre Acrisio, temiendo que se cumpla una profecía que lo daba por muerto a mano de un nieto, la encierra en una estancia de bronce para impedir que Dánae tuviera contacto con los seres humanos. El resto de su historia nos cuenta que su salvación fue producto del azar. Y es esta idea del azar la que nos llama la atención, porque en uno u otro de estos mitos, el azar o la seducción de parte de otro ser, son los elementos que transforman las vidas de estas diosas. Es decir, no hay una decisión propia, una conciencia propia que

las lleva a considerarse sujetos posibles de una transformación significativa para sus vidas. Tampoco se oponen a la ley.

Calixto cae en los brazos de Zeus, Dánae es liberada por el azar, Artemis tiene miedo, Hera se arrepiente de sus acciones e intenta borrar el testimonio de ellas, Afrodita es esclava de su propio eros y de Temis y Metis, por ser diosas menores, sólo sabemos que propician la justicia y la prudencia.

Podríamos hurgar en otros aspectos de la mitología y encontramos el lado de lo monstruoso y de la magia. Circe, es la gran maga que conocemos a través de Homero. Ella es celosa, hipócrita y cruel. Es la representación de lo maléfico en la simbología femenina. Sin embargo, también es de una extrema belleza. Aquí lo bello está asociado a la maldad y a la monstruosidad al igual que en Medusa, quien, también siendo extremadamente bella es transformada en un monstruo por Atenea cuando ésta descubre que había profanado uno de sus templos al tener relaciones con Poseidón en su interior.

Como sabemos, los cabellos de Medusa se transforman en serpientes y su monstruosidad se vuelve peor al descubrir que su mirada era capaz de petrificar aquello donde osa posarse. En Medusa, por lo tanto, la belleza viene también asociada a la muerte. Estos mitos nos muestran el lado espantoso de lo femenino.

Antes de hablar de la figura de Antígona, quisiéramos referirnos a otros dos mitos ya que representan el punto en el que convergen varios de los elementos de los mitos citados anteriormente logrando una conjunción interesante a la luz de lo femenino como singular.

Atenea, representa a la diosa de la sabiduría, la estrategia y la guerra justa a la que nunca se le conoció un consorte o un amante y a la que se le asocia con la virginidad. Atenea ocupa un lugar intermedio entre lo masculino y lo femenino. Y, en este sentido, la citamos aquí porque ella, en este aspecto particular, habita el lugar del "entre" al igual que Antígona, con la gran diferencia de que el "entre" de Atenea es un intersticio de ley. Como su corazón es inaccesible al amor, ella se encarga de hacer cumplir las normas de la modestia sexual. El "entre" de Antígona, en cambio, es un intermedio entre la vida y la muerte en nombre del amor. Antígona no hace cumplir ninguna norma. Ella más bien la destruye.

De mujeres que más que diosas mitológicas son parte del mundo de los mortales, ya sea en su versión literaria o en su versión humanizada, encontramos dos personajes que podrían acercarse a nuestra idea de lo femenino como singular pero que, sin embargo, no terminan de convencernos por la polarización que representan, una en el sentido de la ambición y, la otra, en el sentido del amor no correspondido. Nos referimos a Lady Macbeth y a Safo.

Lady Macbeth, a diferencia de Antígona, no es una mujer independiente. Está casada con Macbeth. Con esto no queremos decir que para que lo femenino pueda asumir su singularidad deba aislarse de la convivencia con el otro. De ninguna manera. Sin embargo, aún en esta convivencia particular que es el matrimonio, el sujeto de lo femenino como singular alcanza su libertad y su independencia tanto a nivel conceptual, como espiritual y social. Antígona, en este sentido, sigue siendo la figura

que mejor podría ayudarnos a explicar el acto singular. Independiente de las normas, se arranca de la contienda con el otro en el plano de lo simbólico y asume su singularidad en un acto sin garantías privilegiando el llamado de la ética absoluta: "mi hermano es mi hermano".

Lady Macbeth, en cambio, camina por el sendero opuesto. Es portadora de un carácter fuerte obsesionado por la ambición. Se vuelve esclava de la ambición y, en función de ésta, conduce la tragedia de su vida. Se trata de un personaje que obtiene el poder a través de la mentira y del crimen y que, luego, intenta acallar los remordimientos que la atormentan pero no logra y termina suicidándose.

Safo, por su parte, es una gran figura de la literatura antigua. En ella lo femenino logra un nivel de extrapolación de lo simbólico que es importante porque, inclusive, viene a representar el amor lésbico. Que este tipo de amor, que está marcado como negativo en el contexto de la ley que privilegia la relación heterosexual, alcance algún tipo de reconocimiento en la figura de Safo, es un paso importante a favor de la deconstrucción de la relación diglósica entre lo heterosexual y lo homosexual. Sin embargo, no tomamos a Safo aquí como la huella que podamos seguir para hablar del acto singular porque, de alguna u otra manera, las versiones que la historia nos trae de ella, al menos en la versión de Ovidio, nos la muestra como un sujeto atormentado por un amor no correspondido.

Cada uno de estos mitos y figuras son aristas distintas del complejo universo femenino que enriquecen nuestra lectura pero que, aún en el valor intrínseco que poseen, no nos resultan del todo pertinentes para

ahondar en nuestro tema principal: lo femenino como singular. Para ello, creemos que la figura de Antígona es la más completa. ¿Por qué Antígona?

Con relación a los tres discursos hegemónicos que rigen la noción de lo femenino, Antígona no es la madre ni la virgen inofensiva, víctima y sacrificada. Tampoco encaja en el discurso de la mala mujer, la promiscua y la prostituta. Menos aún, podríamos verla en el lugar de Circe, de Medusa o, incluso en el de Medea, otro arquetipo de la hechicera o bruja de la mitología griega.

Antígona, más bien, representa la ruptura con la ley, la conciencia del margen y la presencia del eco de libertad como promesa de un nuevo poder: el poder de lo singular. Antígona habita el ciclo intermitente entre la vida y la muerte, desafía la tradición familiar, asume sus sentimientos y temores y vela por un tiempo y un espacio nuevos para las de su especie.

La lectura que Lacan hace de Antígona nos ayuda a comprender con mayor profundidad el alcance del acto singular del cual este personaje de la literatura clásica es un reflejo genuino y a la luz del cual interpretamos algunos de los personajes que Roa nos provee en su narrativa breve. Margaret, por ejemplo.

Mientras que en el código de sexuación de Hegel, el hombre está vinculado a las categorías inflexibles de la urbe, el Estado y Zeus y la mujer lo está a la polis, a la familia y a Diké, en Lacan leemos algo distinto. Para él, Creonte no será solamente el prototipo de la ética del Estado sino algo más, así como Antígona tampoco vendrá asociada a la familia sino más bien dirá de ella que es autónoma.

Antígona, para Lacan, está dotada de autonomía y belleza y ambas características emanan de su ser y estar en el entre-dos, en habitar el espacio del "entre". La belleza de este personaje sofocliano está definida por el estar viva en la tumba, donde este "estar" connota un lugar estructural que solamente puede provenir del "estar" arrancado del orden social, del franqueamiento del límite, del posicionarse allí, entre dos muertes.

El estar viva en la tumba es lo que proporciona belleza a Antígona. La belleza del héroe, del sujeto que no renuncia a su deseo, a pesar de todas las dificultades y sentimientos de tristeza, miedo, soledad y angustia, a los que se enfrenta a causa de la decisión que cambia el rumbo de su vida. Antígona, una vez en la tumba, expresa sus tribulaciones, se lamenta, siente pero, aún así, no renuncia a su deseo.

De igual manera, el personaje de Margaret tiene el reflejo de la heroína sofocliana. El arrancarse de su entorno social y familiar en respuesta al llamado de los "hombres de la luna" (es así como Margaret llama a los carpincheros) y la promesa de libertad que ellos representan, es un paso que la niña da sin tener la plena seguridad de lo que esto significará realmente para ella. Margaret, al igual que Antígona, no mide las consecuencias. Lo cual no significa que ambas actúen inconscientemente.

El abandono del *oga mörötí* o casa blanca por parte de Margaret, el abandono del hogar y de la familia, que se supone es bueno y es lo mejor para ella, no es un acto fácil ni racional. No es un acto desprovisto de sentimientos. No es un acto de obediencia a la ley porque es la ley, ni es

un acto en el que el placer viene asociado al bien. Tampoco es un acto mediante el cual Margaret busque hacer el bien a los demás.

Se trata de otro tipo de acto, arrancado de todo orden simbólico. Un acto que no es ni bueno ni malo. Un acto que surge del habitar este espacio del "entre" ante el cual todo lo demás pierde importancia, acaba siendo borrado por su brillo particular. Un acto sin garantías que no se sostiene en el otro o en el Otro⁴³ sino que se autoriza a sí mismo y de sí mismo.

Cuando el relato nos narra que Margaret "Torturó su imaginación e inventó una teoría" (Roa Bastos: 1991b: 26) vemos que la singularidad de lo femenino en la perspectiva de Roa no necesita que un Otro la respalde como tal. La autorización de su propia singularidad emana de sí misma, sin garantías de un Otro que pueda avalar ni asumir las consecuencias.

En este sentido, el acto implica una ruptura y esto es lo que vemos en la narrativa breve de Roa Bastos en la que, además como dice Ortega, "la certidumbre no es necesariamente un punto de llegada sino un proceso de significación, una exploración del hacer sentido" (1998: 43) y no de plasmar una esencialidad abarcadora.

El sujeto de lo femenino es, por lo tanto, un sujeto anti-esencial. Es un sujeto fragmentario, alterno, plural, marginal, mediador. Es el sujeto político de una forma de resistencia cultural que ocupa, en el contexto paraguayo, el espacio de lo nuevo, el espacio del entre-dos, el espacio del deseo que no se autoriza de la necesidad histórica ni de la

⁴³ Cuando escribimos "Otro" con "O" mayúscula nos referimos a un otro mandatario, con autoridad y poder, al que se apela para legitimar un orden o una situación establecidos.

simbolización. Es el espacio de la fidelidad al momento de la ruptura y de la continuidad de lo nuevo en medio de la incertidumbre y los problemas.

Como Antígona, quien se sirve de los significantes del Otro (en este caso, la tradición familiar) para ir más allá de los significados que ya están dados, y de los que se sirve la tradición familiar para encasillar a sus miembros, lo femenino y su singularidad en Roa Bastos también se sirve de los significantes dados por la tradición de su país para ir hacia otros significantes que están más allá de los significantes mismos.

En este sentido, podemos decir que el sujeto de lo femenino es aquel que usa el significante del Otro para crear algo nuevo. En el análisis del acto de Antígona y la diferencia que ella marca con respecto al modo de actuar y a lo que representa Creonte, Joan Copjec, en su libro *Imaginemos que la mujer no existe* (2006), nos muestra dos lecturas interesantes de abordar. Por un lado, la de Hegel quien se focaliza en el *comportamiento* de Creonte y de Antígona y en el hecho de que ambos, por la misma determinación e intransigencia, son culpables. Por el otro, la de Lacan, quien en cambio, como psicoanalista se focaliza en la *estructura* a través de la cual deben leerse los actos de Creonte y Antígona. La de Creonte entra en el orden de la fijación mientras que la de Antígona entra en el orden de la perseverancia y esta distinción tiene para Lacan una relación fundamental con el ser sexual del sujeto que actúa. (Copjec: 2006: 32)

Mientras Hegel excluye el análisis del deseo sexual al concentrarse en la relación hermano/hermana, Lacan reflexiona sobre la ética de un sujeto corporeizado. Por lo tanto, privilegia la relación del acto con el cuerpo

como sede del placer, es decir, de un dolor, de una no gratuidad. En base a esto, distingue el acto de Antígona y la acción de Creonte. Para Hegel, Antígona y Creonte son culpables porque la opción que eligen termina por traicionar aquello en nombre de la cual ha sido realizada dicha opción. Lacan, por su parte, establece que cualquier índice de "opción" es en sí una estructura alienante ya que, desde el preciso momento en el que nos vemos enfrentados a "optar" por una u otra cosa, nuestra toma de decisión, cualquiera sea, nos condena.

En esta línea se encuentra también la lectura de Derrida sobre el mito abrahámico pero con una diferencia. Entendámoslo mejor. El ejemplo que nos ofrece Lacan para entender la alienación a la que estamos condenados es el de "La bolsa o la vida". En esta situación el juego no depende enteramente de nosotros. Nosotros, aún cuando tomamos parte de la decisión, interactuamos con un Otro que coopta nuestra decisión. Además, los bienes entre los que elegimos son muy dispares. Se trata de un bien material, la bolsa, ante un bien singular, la vida. Otra, en cambio, es la situación que se nos presenta en el caso del lema revolucionario "Libertad o muerte", nos dice Lacan.

Este caso es diferente porque la ética es distinta. En primer lugar, el juego se desarrolla en el campo del sujeto y, en segundo lugar, porque el "factor letal" intersecta la libertad y, por lo tanto, no es sinónimo de "muerte biológica" sino de "pulsión de muerte". Es a partir de la pulsión de muerte donde puede tener lugar "un acto ético que no enajene la libertad ni incurra en culpa adicional". (Copjec: 2006: 36)

¿Por qué Antígona, entonces? Porque, sencillamente, el acto singular es privilegio de un sujeto corporeizado, consciente de aquello que marca su cuerpo, y no de un sujeto mítico, en el que el azar o la intervención de otro elemento, incurre y sostiene o transforma la situación que se genera a partir de su toma de decisión.

Otro aspecto importante de considerar es la posibilidad de una muerte que no está en el rango de lo biológico. De allí la importancia de la pulsión de muerte, del estar en la tumba, como Antígona o del estar en el cachiveo o balsa, como Margaret, la nueva Yasy mörötí (luna blanca) de los carpincheros del río.

¿Qué hace Antígona exactamente? ¿Cuál es el acto de Antígona? Ella hace algo más que enterrar a su hermano Polinices. Según Lacan, Antígona elige resguardar, perpetuar, eternizar, inmortalizar la *Até* familiar. Se introduce aquí la idea de inmortalidad. Pero ¿qué significa inmortalizar la *Até*? Significa inmortalizar la singularidad, aquello que es localizable (local) y universal a la vez. Aquello que se define como ese lugar que sobrevive a las rápidas y constantes alteraciones de las preceptivas modernas y que, por lo tanto, otorga existencia y perdurabilidad a la sociedad en el marco de un sentido de trascendencia.

En el caso de Antígona, enterrar a Polinices es el acto que le permite resguardar la *Até* familiar por encima de la ley de la comunidad. Es un acto que resguarda la estructura más básica del parentesco y de sus tres relaciones constitutivas: la de consanguinidad, la de alianza y la de filiación. (cfr. Levi-Strauss: 2006: 84)

El acto de Antígona es un acto singular. Es el acto de un sujeto corporeizado y desbiologizado. Es un acto que "es" y "debe ser así" que desconoce y destruye cualquier otra instancia que pueda garantizarlo. La idea del sujeto de lo singular como sujeto desbiologizado es importante porque nos permite trascender los límites de nuestra dimensión animal.

¿Qué significa definir biológicamente a la vida? Biologizar la vida, de acuerdo con Walter Benjamin, significa pensar en la sacralidad de la vida misma. Significa pensar en "la sacralidad de la vida corporal vulnerable al daño por parte de semejantes" (en Copjec: 2006: 46) Significa considerar sagrada la *nuda*⁴⁴ vida, la vida misma, despojada de cualquier forma política o cubierta protectora.

Por otra parte, Giorgio Agamben, plantea una alternativa distinta a esta pregunta. En su libro *Homo Sacer: poder soberano y la nuda vida*, retoma la idea de Benjamín y establece que esta separación entre el concepto de vida y el de política ya no existe en la sociedad moderna. *Bios* (forma de vida política) y *zōē* (el simple hecho de la vida, común a animales) se diferenciaban en la Grecia clásica. En cambio, en la sociedad moderna, *bios* y *zōē* se fusionan y convierten a la vida nuda, biológica, en la materia prima de la política moderna. Del "Estado territorial" se pasa al "Estado de población". Con ello, se opera el paso de la "política" a la "biopolítica".

Tomando en consideración estas dos vertientes, Copjec se pregunta ¿qué hay en esta definición de vida que permite que el poder asuma una

⁴⁴ El concepto de *nuda vida*, de Giorgio Agamben, se refiere a "la vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable del *homo sacer*", cuya especificidad es "la impunidad de darle muerte y la prohibición de su sacrificio". (1998: 18 y 96)

soberanía tan extensiva sobre ella? (2006: 48) y recurre al concepto de la "mirada médica" de Foucault para argumentar al respecto

Lo que Foucault establece en su libro *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica* (1981) es lo siguiente. Esta "mirada médica" es un ojo que ve la muerte inmanente en la vida. Ve la vida desde la muerte. Define la vida desde su límite temporal: "Cuando la vida pasa a ser definida por la muerte, es permeable a la muerte y es permeable al poder". (Foucault en Copjec: 2006: 49) En la antigüedad esta vulnerabilidad llevaba el estigma de *culpa*. En la sociedad moderna, en cambio, esta vulnerabilidad es el aspecto esencial de la vida⁴⁵.

Según Copjec, pensar en una alternativa se hace difícil en la medida en que sigamos embaucados por el dogma de que la muerte está enclavada en la vida. En la medida en que sigamos siendo víctimas del tema de la finitud corporal. Lo que necesitamos hacer es repensar el interés por el cuerpo. Y este repensamiento es lo que justamente ha hecho el psicoanálisis donde el cuerpo no se concibe "biopolíticamente" como sede de la *muerte* sino, más bien, como sede del *sexo*. (Copjec: 2006: 52-53) A través de su definición de cuerpo sexuado, el psicoanálisis aporta al mundo una idea secularizada del infinito.

En la lectura de Copjec, Freud propone el concepto de un cuerpo individual inmortal y concluye que *el fin de la vida es la muerte*, pero no la muerte en su sentido biologizado sino en su sentido de pulsión de muerte, de esa explicación del hecho de que un sujeto a menudo elija la muerte o la infelicidad antes que su propio bienestar. (en Copjec: 2006: 54).

⁴⁵ Los discursos de poder sacralizaron esta vulnerabilidad a partir del siglo XIX. (Copjec: 2006: 49)

Si bien la idea de "pulsión de muerte" de Freud no deja de ser novedosa, a los ojos de Lacan resulta una exposición simplista del problema. Por esta razón, Lacan cuestiona la perspectiva freudiana y argumenta que, aunque la libertad de elegir la muerte es uno de los efectos de la pulsión de muerte, no es, bajo ningún concepto el único resultado de la pulsión. También debe pensarse en otra paradoja más desafiante aún⁴⁶: la pulsión de muerte obtiene satisfacción al *no* alcanzar lo que ambiciona.

Para Lacan, la *inhibición* no es un obstáculo exterior, sino más bien es una *actividad* propia de la pulsión. Por lo tanto, si por un lado el hito de lo instintivo de la pulsión es la muerte, por el otro, la inhibición es su actividad propia y positiva. Esta inhibición es también entendida como la sublimación de la pulsión. En este sentido, la *sublimación* es "la satisfacción de la pulsión a través de la inhibición de su objetivo". (en Copjec: 2006: 54) La sublimación no es la sustitución refinada y socialmente más aceptable de un placer carnal y brutal.

Retomando la idea del acto de Antígona y su relación con el concepto de muerte y de estar viva en la tumba, vemos que Hegel interpreta dicho acto desde la perspectiva de la muerte. Este acto es un acto ético porque involucra un acto realizado en beneficio de un muerto, de un ser completado y universal. En la perspectiva de Lacan, en cambio, el acto de Antígona trae consigo algo más. Algo que lo hace un acto singular.

El acto de Antígona no es de los muertos sino de los vivos, porque implica una determinada conciencia. La muerte a la que se refiere Hegel

⁴⁶ La primera es la que establece que "la vida aspira a la muerte". (Copjec: 2006: 54)

es el producto de un proceso biológico natural. Se trata de una universalidad abstracta. El acto de Antígona trae consigo, en cambio, algo más que Lacan nombra como una segunda muerte. La tarea de Antígona es redimir a su hermano de esta primera muerte biológica y de esta universalidad abstracta realizando conscientemente una "segunda muerte" a través del acto del *entierro*. (ver Copjec: 2006: 55)

De esta manera, la vida nuda, bestial, se dignifica y sacraliza. El problema de Hegel radica en su extrema consideración de la muerte biológica, del cuerpo muerto, limpio de deseo. La interpretación lacaniana, en cambio, conecta cuerpo y acto y reconoce que el cuerpo es sede de un goce que abre una nueva dimensión de infinitud o inmortalidad. Lo que hace Antígona no es entonces darle a su hermano una dádiva de "individualidad imperecedera" sino "inmortalizar la *Até* familiar".

¿Cómo puede este argumento – conexión cuerpo y acto- reconciliarse con la idea freudiana de que la sublimación libera el acto?

La teoría freudiana establece que el fin de toda pulsión es la muerte y esto significa que no existe nada que oriente al sujeto hacia el mundo exterior. La pulsión de muerte, más que apuntar hacia la perfección o el progreso (hacia fuera), apunta al pasado, "a la restauración de un estado anterior de las cosas". (en Copjec: 2006: 59) Este estado, según Freud, existe sólo como ilusión retrospectiva y nunca como presente. Tiene un estatus puramente mítico que, en el psicoanálisis, viene retomado como la diada primordial madre-hijo que supuestamente contiene todas las



cosas y toda la felicidad y a la cual el sujeto anhela regresar durante su vida⁴⁷.

Considerando este estatus mítico, podría verse en este trayecto retrospectivo una pura voluntad de destrucción, es decir, una persecución negativa. Sin embargo, no es así. Freud revela que la pulsión encuentra algo positivo en su trayecto. Este trayecto al no tener una pulsión única sino pulsiones parciales, impide la voluntad de destrucción. Asimismo, al estar la inhibición (ese obstáculo inherente a la pulsión misma) contenida en la propia pulsión, la fragmenta y dispersa en pulsiones parciales. Estas pulsiones parciales en vez de perseguir la Nada de la aniquilante insatisfacción, ahora se contentan con pequeñas nada u objetos que la satisfacen⁴⁸.

Lacan conecta cuerpo y acto. Asimismo acto y *objeto a* vienen corporeizados. El *objeto a* designa objetos específicos cuyos nombres se refieren a órganos corporales: mirada, voz, senos, falo. La pregunta siguiente es, entonces, ¿por qué los objetos de satisfacción reciben estos nombres y cómo desplazan a las formas necesarias del pensamiento de Kant?

Estos objetos reciben nombres de órganos corporales porque, como dirá Freud, el niño pierde ese objeto justo en la etapa en la que puede hacerse una idea completa de la persona a quien pertenece el órgano que le da satisfacción. Reciben estos nombres corporales porque vienen asociados a la noción de satisfacción. Este goce o satisfacción es

⁴⁷ Inmortalizar la *Até* familiar, ¿sería entonces inmortalizar este estado mítico de felicidad entre Polinices y Antígona?

⁴⁸ A estos objetos Lacan los llama "objetos a". Son simulacros del objeto (materno) perdido.

representado como un objeto. Por ejemplo, por un pecho, una voz, por aquello que ha sido escindido de la madre.

Las formas y condiciones son constituidas por una mirada subjetiva del conocimiento de la realidad que se concentra en el relato genético de lo que ocurre. Esta madre primordial es un ser humano semejante al sujeto, que es en su primer objeto satisfactorio y su primer afuera. La capacidad cognitiva del niño dependerá de su relación con este objeto. Más específicamente, de pensar en que su pérdida abre un agujero en su ser. En el meollo de la cosa inolvidable pero perdida se encuentra la *imposibilidad del pensamiento* y el *vacío del Ser*. La pérdida del goce que vincula al sujeto (niño) con su objeto de satisfacción (madre) se ha perdido y esta pérdida vacía la totalidad de su ser. (cfr. Copjec: 2006: 62)

Hablamos entonces de una pérdida y de una cosa inolvidable que se instala en la constitución misma del ser. Y al hacerlo insistimos en este goce perdido porque ha quedado un rastro de ello. Este rastro es considerado como una forma de signo cuyo lugar es el inconsciente y que es, a su vez, un tercer componente que sumado a los otros dos, derivados de la escisión de la madre primordial o *Nebenmensch*⁴⁹ hace posible que surja la pulsión y que nos recuerda aquello que es el primer signo de exterioridad que está dentro del sujeto. Este signo de exterioridad representa, a su vez, una fragmentariedad implícita en el sujeto.

⁴⁹ Para Freud, el *Nebenmensch*/madre se divide en dos componentes: uno que impresiona por su estructura constante y permanece unido como una *cosa*; y otro que puede ser *comprendido* por la actividad de la memoria, es decir que puede ser rastreado en tanto información del propio cuerpo. (Copjec: 2006: 61).

Este recorrido breve por los meandros de las propuestas freudiana y lacaniana con relación a esta pérdida primordial y la articulación de nuestro ser a partir de ella, nos ayuda a comprender la relación entre la escisión, el acontecimiento y el sujeto de lo singular, sobre el cual, recordamos, que puede manifestarse en su componente masculina o femenina pero que, para efectos de este estudio, estamos priorizando el lado componencial femenino del mismo.

El acontecimiento se da en la fractura, en la escisión del ser. El sujeto de lo femenino es un sujeto escindido, fracturado. Es el sujeto que habita la pulsión de muerte. En tal situación, esta condición lo lleva a concebir la posibilidad de apropiarse de algo de goce o satisfacción. Para el sujeto escindido de lo femenino, la satisfacción más que enfrentarlo a la idea de algo ya perdido, lo hace a aquello que todavía puede ser obtenido. Esta es la base que sustenta la capacidad de actuar del sujeto de lo femenino para producir la transformación de una determinada situación. La cosa que está allí y que conlleva al acto.

Antígona representa, entonces, la perseverancia en realizar su acto: enterrar a Polinices. Su acto se aleja de las posibilidades que pre-escribe la comunidad, es decir, la ley, y marcha hacia lo real imposible de aprehender. Su acto tiene en sí el carácter indestructible de lo que es: "Mi hermano es mi hermano". Antígona, como sujeto de lo femenino, es autónoma en su obstinado deseo de perdurar, de ir más allá de las condiciones de la vida nuda. Es autónoma en su obstinado deseo de inmortalizar la *Até* familiar, ese punto de locura que hace que uno se autodisuelva en un acto transformador. (ver Copjec: 2006: 73)

La muerte-en-vida de Antígona no es sino el paso de la muerte a la vida. La muerte, el enterrarse en la tumba, es la consecuencia necesaria de su acto portador de vida. De una vida liberada de su estructura y de su límite temporal.

El sujeto de lo femenino, al igual que Antígona, habita su fractura. Es un sujeto abierto a la transformación ante lo real de un acontecimiento al borde del vacío. La metamorfosis de Antígona, que nos habla de sus gritos ululantes como de pájaro, no es sino un salvaje desprendimiento de sí misma, un ir más allá de sí misma para lo que no busca el consenso de ninguna otra autoridad. La satisfacción de la pulsión a través de la sublimación atestigua su autonomía como sujeto.

Antígona aún estando predestinada por su *Até* familiar consigue que su acto la eleve más allá de ésta. Su acto la conduce más allá del *ethos até*, con lo que introduce un corte en la estructura de su destino y se libera de él. Cubre el cuerpo expuesto de su hermano y al hacerlo, dotada de una autonomía vigorosa, se eleva de las condiciones biológicas (la nuda vida) de la vida a las que Creonte permanece atado.

El sujeto de lo femenino, por lo tanto, es el sujeto que tiene acceso a su deseo. Pero este acceso no es gratuito. Exige una moneda de cambio, exige un sacrificio. Es un sujeto que paga con su vida el acceso a su deseo y por ello la realización de hecho tiene una dimensión heroica. De allí el brillo particular y trágico que emana. De allí su belleza trágica.



III. 2 El desplazamiento del significante privilegiado

En un contexto discursivo como el paraguayo, en cuanto a la consideración y definición de lo masculino y lo femenino ¿existe un significante privilegiado?, ¿qué implica la existencia del mismo?

Históricamente y, en la actualidad, en este contexto ha existido y existe un significante privilegiado. El mismo está ocupado por el término "masculino". Un término cuya definición no escapa de su relación con aquello referente a nociones como las de autoridad, dominación, superioridad y violencia. Lo femenino, en cambio, se asocia a lo que indica sometimiento, dominación. Lo que es inferior y, por lo tanto, lo que implica un lugar que es marginal, que ha sido violentado, en el sentido de lo que ha sido excluido.

Mientras lo masculino alude a una sensación de inclusión, lo femenino se asocia a una sensación de repudio. Y esto es interesante discutirlo en la medida en que veamos lo masculino como aquello que "es": no como parte de un discurso tradicional de oposición entre las nociones de centro y periferia sino como parte dominante de la estructura simbólica y lo femenino como aquello que "es-capa" a dicha estructura.

La exclusión y el repudio, por lo tanto, más que aludir aquí solamente a un nivel de lo periférico deben ser vistos también como términos que implican una ruptura. Una ruptura por donde lo femenino puede escapar de la estructura hegemónica del pensamiento social paraguayo y puede retornar a ella para desestabilizarla. Esta desestabilización no implica



negar la existencia de uno o más significantes privilegiados. Más bien nos induce a pensar en la posibilidad de su desplazamiento y transferibilidad.

¿Qué fronteras se dilatan y se abren con la idea del retorno de lo repudiado?

En primer lugar, se dilatan las fronteras del pensamiento totalizante y esencialista de la economía falogocéntrica⁵⁰. Dilatar estas fronteras implica considerar que no existe neutralidad posible en cualquier tipo de discurso. Todo discurso obedece a una jerarquía y apela a una agenda. No puede ser neutro. En este sentido, el falogocentrismo no escapa a esta posibilidad y, como dice Derrida, en cuanto discurso "el falogocentrismo es una jerarquía que se presenta bajo la forma de la neutralidad". (en De Peretti: 1989: 104)

En segundo lugar, se abren las compuertas de una economía nueva en la cual la valencia de los términos masculino y femenino es distinta. Ni mejor ni peor sino distinta.

Reflexionar sobre esta nueva economía de la relación entre lo masculino y lo femenino es una tarea novedosa en el contexto de las letras paraguayas, sobre todo si consideramos que Roa Bastos, si bien tiene alguna noción de la teoría feminista, no apela a ella para formular una nueva posibilidad epistemológica desde donde mirar lo femenino y su singularidad.

⁵⁰ Según Cristina De Peretti, si en la tradición filosófica "el *logofonocentrismo* señala la relación necesariamente inmediata y natural del pensamiento (*logos* unido a la verdad y al sentido) con la voz (*foné* que dice el sentido), el *falogocentrismo* muestra, a su vez, la estrecha solidaridad que existe entre «la erección del *logos* paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, yo, velo del yo-la-verdad-hablo, etc.) y del falo "como significante privilegiado"». (1989: 101)

La perspectiva de lo femenino que se plantea en los relatos de Roa, más que monopolizar la esfera de lo repudiado o lo excluido, más que producir un conglomerado de nuevas exclusiones de aquello que no se puede expresar bajo su mismo signo, apunta a una representación distinta. Se trata de una representación que es más afín a una idea de fisura, de brecha, dentro del mismo sistema que la excluye, que la desplaza y al que se puede retornar para producir otros desplazamientos.

En este sentido, la propuesta de algunas feministas como Luce Irigaray y de otras más independientes como Judith Butler nos resulta oportuna para analizar esta problemática en los textos roabastianos. Evidentemente, frente a la lectura feminista del tema, nos acomoda mejor la lectura independiente de Butler porque vemos en ella la posibilidad de pensar lo femenino como “aquello producido mediante el desplazamiento y lo que retorna como la posibilidad de un desplazamiento inverso”. (2002: 81)

La lectura que hacemos de lo femenino y de su singularidad en los relatos de Roa se encuentra más cerca, por lo tanto, de la perspectiva de Butler que la de Luce Irigaray quien intenta mostrar lo femenino como exclusión para reintroducirlo en el mismo sistema que lo ha marginado.

La singularidad de lo femenino en Roa apela, más que a situarse como el nuevo centro (excluido) del sistema que lo ha expulsado, a demostrar la capacidad de migración que se establece en la cadena de significantes. A demostrar la condición de transferibilidad de los significantes. Esto es lo que le dota de una energía particular como posición migrante.



Para profundizar esta condición de transferibilidad proponemos analizar el concepto de falo lesbiano establecido por Judith Butler, tomándolo en su sentido más polémico: una promesa de algún modo insatisfactoria. (2002: 95) De esta manera, nos debe quedar en claro a partir de este momento, que ni para Butler ni para Roa Bastos el desafío es proponer una mirada que logre satisfacer una explicación del agujero que representa lo femenino en un sistema falocéntrico⁵¹. Lo que se pretende es observar críticamente los efectos de este sistema sobre el término desplazado en la oposición masculino/femenino y su posibilidad de rearticulación como algo distinto.

En su libro *Cuerpos que importan* (2002), Judith Butler reflexiona sobre dos puntos sustanciales. El primero, que afirma que “el discurso causa la diferencia sexual” (2002: 18). Y, el segundo, que establece que esta diferenciación es una norma y hace parte de una práctica reguladora que se sustenta en una reiteración forzada de la norma misma (2002: 18). Por lo tanto,

Que esta reiteración sea necesaria es una señal de que la materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización. En realidad, son las inestabilidades, las posibilidades de rematerialización abiertas por este proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse, contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras. (Butler: 2002: 18)

⁵¹ Al hablar de «falocentrismo» nos referimos ese término que surge con Derrida de la conjunción de los términos «logocentrismo» y «falocentrismo». En cuanto a los conceptos, «falocentrismo», como dice Toril Moi, “hace referencia a un sistema que considera el falo como símbolo o fuente de poder”, mientras que «logocentrismo», se refiere al sistema donde la supremacía es ostentada por el Logos, es decir, “la Palabra como presencia metafísica” (1988: 115)

De allí, entonces, la necesidad de reflexionar sobre la transferibilidad y el desplazamiento del significante privilegiado en el discurso articulatorio de lo femenino y lo masculino. Se trata de analizar la performatividad de lo masculino y lo femenino, entendiendo que mencionar este concepto, Butler se refiere a “la práctica reiterativa referencial mediante la cual el discurso produce los efectos”. (2002: 18) Se trata de ir más allá de ese modelo discursivo fálico donde, como dice Toril Moi,

cualquier cosa que se conciba como análogo a los así llamados valores «positivos» del Falo se considera bueno, auténtico, bello; cualquier cosa que *no* esté construida de acuerdo con el modelo del Falo se considera caótico, fragmentado, negativo o inexistente. (1988: 77)

Analizar esta performatividad implica abrirse a la posibilidad de que el discurso de lo femenino y lo masculino no esté, necesariamente, organizado en base al discurso fálico. Hay algo más allá del falo sobre el cual el falo no lo puede decir todo. Este es el *mysterium tremendum*, para ponerlos en términos derrideanos. Este es el secreto que no es secreto. El secreto que está a la vista de todos.

En base a esta posibilidad Butler propone su teoría de la performatividad y profundiza la idea de Lacan sobre la promesa del falo. Para Lacan, la promesa del falo es de algún modo insatisfactoria, siempre y cuando puedan utilizarse como sinónimos los conceptos de “insatisfacción” e “incompletud”. Lacan parte del reconocimiento del fracaso de la promesa del falo y se proyecta hacia el empleo de este fracaso para reflexionar sobre los usos que se hace de este concepto y



buscar una respuesta que vaya más allá de la simple satisfacción del ideal fálico⁵².

La propuesta que Butler ofrece, en cambio, es la del retorno crítico a Freud. Específicamente a su ensayo "Introducción del narcisismo", para señalar las contradicciones textuales que produce Freud al tratar de definir las fronteras de las partes erógenas del cuerpo. Las claves importantes de la tesis de Butler son las siguientes: a) la promesa del falo como una promesa insatisfactoria; b) la búsqueda de algo más allá del ideal fálico; c) retorno crítico a Freud, lo que implica la definición de las fronteras de las partes erógenas del cuerpo y las contradicciones textuales que se producen en torno a ellas.

Para Butler es importante recordar que en la teoría de la lívido de Freud queda claro que "el dolor corporal es la condición previa del autodescubrimiento corporal". (2002: 97) El ejemplo de la dolencia orgánica da "lugar (...) a un argumento que establece la indisolubilidad teórica de las heridas físicas e imaginarias". (Butler: Ibid.: 97) Lo que debemos destacar de esta "indisolubilidad" es que el yo freudiano se forma, como el lacaniano lo hará después, a partir de un-ser-nombrado desde afuera de sí, desde una exterioridad ajena a sí.

En el caso de Freud, el dolor nombra el yo y al hacerlo lo forma. Aquí es donde el yo toma conciencia de sí como un yo. En el caso de Lacan, la madre (el otro) nombrará el yo, esa individualidad que tomará conciencia de sí mediante el reflejo de su imagen vista en el espejo. Lo que debemos

⁵² "Como Luce Irigaray y Jacques Derrida han explicado, el pensamiento machista forma sus propios criterios de lo que considera valores «positivos» basándose en considerar el Falo y el Logos [como] los indicadores fundamentales de la cultura occidental". (Moi: 1988: 77)

resaltar aquí es la noción de la construcción externa de los paradigmas que nos definen como sujetos o que definen el entorno y sus normas a las que nos vemos expuestos.

Estos paradigmas que nos afectan, en el sentido de que nos involucran íntimamente con lo que nos rodea, se establecen desde la mirada de algo que nos viene de afuera, que no es parte de nuestro ser sujetos y que, sin embargo, nos nombra en cuanto tales. La capacidad que tiene esta mirada de nombrarnos desde afuera es entendida, a nivel social, como una verdad absoluta. Este es el error visualizado y discutido por Butler. Es la mecánica contra la que Butler artilla su mirada crítica al reflexionar sobre el estereotipo de género que fija las ideas sobre lo masculino y lo femenino. Y es también la mecánica que nos ayuda a pensar la deconstrucción de ellos ya que, como tales, también son asumidos por el imaginario colectivo paraguayo.

Al igual que los discursos hegemónicos que definen lo femenino en el imaginario colectivo, estos estereotipos, masculino y femenino, son productos de una fabricación discursiva. En cuanto tales, pueden (y deben) ser objetos de sustituciones y desplazamientos. Es así como entendemos la transcripción que hace Butler de la cita de Freud en la que leemos que "algunas otras partes del cuerpo –las zonas erógenas– pueden hacer las veces de sustitutos de los genitales y comportarse de manera análoga a éstos". (cit. en Butler: 2002: 99)

Todo apunta a demostrarnos que lo que Freud considera como "el órgano" (el órgano genital masculino) puede ser sustituido por otro(s) órgano(s) y producir el mismo efecto. La mecánica de sustitución y

desplazamiento está implícita en esta argumentación así como su propia ambigüedad y su ineficacia como modelo de representación de una verdad totalizante.

En la teoría de la formación del yo propuesta por Freud, el dolor corporal es la condición previa del autodescubrimiento corporal. El cuerpo no existe si no es a través del dolor⁵³. Si tomamos en cuenta esta posición y la trasladamos al contexto narrativo robastiano ¿qué implicaría pensar en lo femenino y en el sujeto que lo representa? y ¿cuál es el dolor mediante el cual el yo femenino toma conciencia de sí?

El relato que más nitidamente nos introduce a esta problemática es el de "La rogativa". Evidentemente, más que hablar aquí de un dolor corporal hablamos de un dolor que duele en el cuerpo de este yo pero que, en el sentido de lo físico, no es parte de él. Se trata de un dolor que atraviesa el cuerpo mismo y, que al hacerlo, apela más bien a una idea de renuncia y sacrificio que a una de dolor físico. Es un dolor que nombra el yo de lo femenino y exige su participación en un intercambio vital para el Otro y fatal para sí mismo. Fatal para sí porque el intercambio exige una expropiación y una transferencia de algo propio de este yo que hace posible la subsistencia del otro.

¿Quién exige este intercambio vital y fatal a la vez? Paradójicamente, en el relato de Roa no existe un Otro que demande esta expropiación. Más bien, existen varios Otros que lo hacen ya que aquello que puede ser interpretado como "el Otro demandante" asume formas distintas. Puede tratarse de una comunidad, una madre pero también puede tratarse de

⁵³ *El yo y el ello* (1923), ensayo que Freud publicó nueve años después de "Introducción al narcisismo" (1914).

una tradición, de una ilusión o, peor aún, puede tratarse de una demanda interior. De esta manera, la relación entre la demanda y la expropiación se complejiza. En el caso "La rogativa", la demanda surge del interior del propio yo femenino, de Poilú. La demanda es la llamada del deseo y la expropiación como origen del dolor es el acceso al deseo.

El sacrificio en el sujeto de lo femenino no surge, entonces, de la demanda de un otro ajeno a él. Surge de su acceso al deseo. Un acceso que traduce su pleno sentido de compromiso con una ética singular que está más allá de la comunidad (la ley). Es la ética del deseo. El dolor del sujeto de lo femenino, por lo tanto, es el síntoma del corte que esta posición introduce en la estructura de lo simbólico y es el síntoma de la conciencia de la traición inminente a la ética de la comunidad.

Teniendo en cuenta la propuesta de Roa Bastos y la lectura de Butler salta a la vista la ineficacia del discurso falocéntrico. ¿Qué sucede con la noción del falo entendido como significante privilegiado? ¿Puede sostenerse esta noción como tal, visto y considerando las ambigüedades e incoherencias que están al origen de su propia elaboración nocional? ¿Por qué deberíamos seguir empleando el término "falo" para designar una función simbólica e idealizadora de aquello que debe ser visto como el "sitio" de la erogeneidad y de todo "origen" en el discurso social? El término "falo", ¿puede aludir solamente a lo masculino, o lo femenino podría también estar en posición fálica o asumir una función fálica?

Plantear estas preguntas implica insistir en el carácter transferible del falo, entenderlo como una propiedad dúctil, deconstruir su posición como sitio del significado absoluto, que rige la función y la relación de los

estereotipos masculino y femenino. Lacan advierte esta transferibilidad y Butler la subraya. Lacan lo hace desde su concepto del no-todo de la mujer y Butler desde su noción del falo lesbiano.

El que Lacan advierta esta transferibilidad no implica que expropie al falo de su condición masculina y, en cuanto tal, de su lugar como significante privilegiado. En su *Seminario 20: "Aún"* (1981) aborda el tema y explica las fórmulas mediante las cuales pueden definirse las posiciones masculina y femenina.

Lo interesante de destacar aquí es que, si bien el discurso lacaniano establece que "la mujer tiene distintos modos de abordar el falo" (1981: 90), que colocarse del lado del hombre (ϕx) es electivo (Ibid.: 88), que la mujer se funda como un no-todo, es decir, no como una excepción sino que cuenta por uno y que no, necesariamente, como el hombre debe remitirse a la figura de excepción del líder, algo no termina por convencernos. Esta falta de convencimiento se debe al hecho de que el discurso lacaniano no es/un discurso que considere *La* mujer como un sujeto del acontecimiento porque si este sujeto es capaz de socavar la ley desde dentro lo hace desde el lado de una exposición como objeto del deseo del sujeto que desea.

Según Lacan, la sexualidad masculina está basada en una excepción. Si bien, existe un hombre que no está en posición fálica, que no entra en la castración, todo hombre está en tal posición. La idea del hombre que no está castrado alude al primer padre primitivo de Tótem y Tabú. De allí, la fijación del hombre con respecto a la figura del líder, de ese hombre que no está castrado y que puede tener a todas las mujeres.

Al decir que el hombre tiene el falo, Lacan alude a este hombre excepcional. La mujer, en cambio, si bien representa para Lacan aquello que está más allá del orden simbólico, en cuanto tal, no existe. No hay en la mujer la figura de la excepción del líder. No hay en la mujer una función de excepción. Por lo tanto, *La mujer no existe*, de allí el artículo "La" barrado.

La mujer que no existe, por un lado, se asocia con el falo ya que se pone como objeto del deseo pero, por el otro, no toda ella se queda allí. Hay algo de ella que excede a la función fálica misma. He aquí, dice Lacan, el no-todo de la mujer. Un no-todo que descompleta el fantasma del falo.

Se le llama impropriamente *la* mujer, ya que como señalé la vez pasada, el *la* de *la* mujer, a partir del momento en que se anuncia con un no-todo, no puede escribirse. Aquí no hay sino *la* tachado. (1981: 98)

El concepto del no-todo alude a ese no encajar en el fantasma. Es el brillo que produce su no excepcionalidad, su capacidad de fungir como ese Real que retorna y descompleta lo simbólico. En este sentido, Lacan nos resulta un aporte teórico interesante para analizar la singularidad de lo femenino en la narrativa de Roa Bastos pero allí donde la idea de singularidad se asocia a esta noción lacaniana del no-todo, de la no-excepcionalidad como sinónimo de no-universalidad, de aquello que excede lo simbólico y de aquello que retorna para descompletar al hombre. Lo femenino para Lacan, si bien él no habla de "femenino" sino de "mujer", alude a esta posición que entra en la función fálica pero dicha función no la puede tocar del todo. Hay un no-todo que descompleta esta posición.



Sin embargo, hay algo más en la teoría lacaniana que no nos permite sellar un acuerdo con ella. Por un lado, cuando Lacan se refiere a la posición femenina lo hace en una reflexión que no implica la representación de lo femenino como capacidad radical que logra transformar completamente la estructura en la cual se ve insertada y excluida a la vez.

La posición femenina lacaniana no implica un cuestionamiento a la ley sino un socavar la ley desde dentro. En principio, esto parece interesante de no ser por la función que Lacan le atribuye a esta capacidad de "socavar" desde dentro la ley. La mujer, socava la ley desde dentro exponiéndose como objeto del deseo del sujeto deseante. Esta exposición no implica un ejercicio de resistencia. Aquí es donde nos apartamos de esta teoría.

¿Al exponerse como objeto del sujeto deseante, puede la mujer ser sujeto a la vez? Descompletar al hombre o descompletar la ley, ¿es posible solamente desde una posición de objeto del deseo de este hombre o de esta ley? Y, ¿qué sucede con su posibilidad de descompletar el todo fálico desde una posición diferente: la de sujeto, por ejemplo?

La mujer como no-todo es capaz de un goce que está más allá del goce⁵⁴ fálico. Pero, ¿cuál es este goce? Según Lacan, es un goce que está de más. No es un goce fálico sino un goce radicalmente Otro.

⁵⁴ En la jerga lacaniana, el término "gocce" alude a las actitudes en las que el sujeto pierde su cuota de libertad. Es un término que se opone al término "deseo", el cual, asociado al placer, alude a las conductas que permiten al sujeto el ejercicio de una cierta libertad.

Ese goce que se siente y del que nada se sabe. (...). Por ser su goce radicalmente Otro, la mujer tiene mucho más relación con Dios que todo cuanto pudo decirse en la especulación antigua. (Lacan: 1981: 92-100)

Por lo tanto, el goce que está de más, el goce Otro al que se refiere Lacan como goce de la mujer, es el goce-Dios, es decir, es el goce místico. ¿Por qué no dice esto directamente Lacan? Cuando habla del goce Otro como goce-Dios, el goce con el que goza la mujer no dice que se trata de un goce místico pero eso es lo que nos da a entender.

Entonces, el goce de la mujer, ¿es el goce místico? Al parecer todo apunta a ello. ¿Cómo podríamos nombrar de una manera distinta a este Dios con lo que ella goza al que se refiere Lacan?

De la lectura de Lacan nos queda claro que al referirse al goce de la mujer sí lo hace en el sentido de un goce místico, de un goce que es contemplativo. Y esto nos aleja de un posible acuerdo con su perspectiva de la mujer como un no-todo que goza con Dios. ¿Es la mujer capaz de gozar con un Otro que no sea el Otro-Dios? La esfera del goce femenino alude, entonces, a este Otro-goce, es decir, al goce del Otro. Ese goce particular de los místicos que se caracteriza por ser un goce intenso donde el sujeto desaparece y Otro goza por él⁵⁵.

Un personaje de Roa en el que podemos analizar la noción del Otro-goce es Teresa, que aparece en el relato "El viejo señor Obispo", y de quien, anteriormente, señalamos que, aún en su apariencia evanescente, es quien da autoridad a su hermano Obispo y la sostiene. El goce de Teresa es un tipo de goce místico, detrás del cual ella como sujeto desaparece. Todo lo que hacemos de Teresa, lo hacemos en las acciones

⁵⁵ El goce del sujeto de lo femenino no es el goce del Otro.

que realiza en función de una devoción extrema hacia su hermano. Por el relato, sabemos de ella que nunca deja de acompañar al Obispo en todas las situaciones, incluso en las que lo oponen al resto de la Curia y a los déspotas del gobierno. Teresa es como una prolongación de su hermano. A través de su goce místico, el Obispo es quien goza.

Algunos fragmentos del texto nos muestran el recorrido del goce místico de Teresa, desde su mínima aparición como sostén de la casa hasta el extremo de sus fuerzas a la hora de enterrar a su hermano. Al inicio, vemos que

La señorita Teresa, hermana de Obispo, tardó un poco más que otras veces en disponer la cena. (...) Los movimientos de la señorita Teresa eran lentos pero seguros y suaves. Negaban su edad, su vista disminuida, sus ya débiles fuerzas. Una indefinible preocupación, pena casi, oscuro presentimiento, trabajaba en su semblante. (Roa Bastos: 1991b: 37)

Ella es la figura de la espera y de la continuidad, de la serenidad y del júbilo silencioso:

-¿Cómo se siente, Pa'i? -preguntó en la puerta con un hilillo de voz. Al no obtener respuesta insistió: -¿No necesita nada, Monseñor? ¿Un té de verbena y zarzaparrilla bien caliente? (...) Se apartó de la puerta con esfuerzo. Hizo un nuevo viaje a la cocina y regresó con la fuente de mandiocas, cuyo vapor le ponía nebuloso el rostro. (Roa Bastos: 1991b: 38)

Mientras el Obispo tocaba el armonio y los mendigos coreaban algún cántico eclesial, Teresa era la que se encargaba de reponer el orden prístino de esa casa que parece un templo de la pobreza. El texto se refiere a ella como un personaje en un estado de gracia. Un estado en el que ella es llevada por la devoción a su hermano y a su causa religiosa, por su fe y, por un llamado a una ética absoluta que nos induce a

identificarla como el hacedor del Otro-goce, en el que ella también encuentra un punto de realización.

Después de la cena, el Obispo tocaba en él y cantaba con sus hermanos mendigos, mientras la señorita Teresa lavaba los platos en la cocina y lloraba mansamente en un estado muy semejante a la gracia. (Roa Bastos: 1991b: 38)

Otro pasaje nos narra que

El Obispo y la señorita Teresa atendían a los heridos. Dos de ellos murieron casi al final. Esa noche, a la luz de la luna, el propio Obispo cavó un hoyo entre los naranjos y las tacuaras de la huerta y allí los enterró después de rezarles un responso, arrodillado con su hermana sobre la tierra recién removida, mientras las balas perdidas silbaban su canto ciego de suindá entre las hojas. (Roa Bastos: 1991b: 42)

Al final del relato, es nuevamente Teresa quien acompaña a su hermano hasta el final de su vida y se hace cargo de lograr que su hermano tuviera la oportunidad de encontrar a Dios con las manos totalmente llenas de pobreza material y riqueza de espíritu. Es decir, de llegar al Reino de Dios como si estuviera llegando a casa y ser recibido por el Omnipotente como hijo suyo. Teresa libera a su hermano de toda atadura terrenal. Luego de una especie de Vía Crucis a lo largo y ancho de su pueblo y ante la negativa de éste para acudir en su ayuda, Teresa entierra a su hermano.

En el relato, este es el punto más álgido de su goce místico:

La señorita Teresa venía delante. Su manto estaba blanco de tierra. En sus ojos ya no había lágrimas. Sólo una gran paz. Su rostro brillaba en medio de esa paz. Y ni siquiera la desolación podía empañarlo. Apenas se distinguía ya de los pordioseros que cargaban el cajón vacío. (Roa Bastos: 1991b: 51)

Si consideramos que en la terminología lacaniana el goce es el placer en el dolor, entonces, el goce femenino no es sino ese goce que está más allá de su propia singularidad. Es el goce en el placer que le produce el dolor de desaparecer como sujeto del goce mismo. Este es el punto que

ejemplifica Teresa. Pero, teniendo un personaje como Teresa y luego de demostrar cómo lo femenino hace posible el goce del Otro, ¿por qué todavía no podemos cerrar el acuerdo con Lacan con relación a este punto?

Pensamos que la intensidad del goce no justifica la desaparición del sujeto femenino y el abandono de su deseo para que un Otro goce por él. Aquí es donde se observa nuestro acuerdo parcial con los supuestos lacanianos para explicar qué es el sujeto de lo femenino y como se define su singularidad en los relatos de Roa Batos.

En estos relatos hay algo que está más allá de ese "más allá" del que habla Lacan con relación a la mujer (o, para nosotros, lo femenino). Para Lacan, la mujer, aún siendo no-todo jamás podrá convocar la figura de un sujeto del acontecimiento. Esta implicancia política no tiene lugar en el discurso laciano en la esfera de la mujer porque el goce adicional que ella tiene le deriva de su exclusión de la naturaleza (Lacan: 1981: 89) no del acceso a su propio deseo. No de su no ceder ante su deseo. Es un goce que está dado siempre por otro (en este caso, la exclusión de la naturaleza) y no por una opción propia, por un acto producido al borde del vacío, al borde de la frontera que la excluye de toda estructura simbólica.

Lacan siempre está considerando lo femenino como el efecto de algo que no deriva de sí. Deriva de otra cosa pero no de sí. Y aquí es donde vemos que los relatos de Roa obran un proceso de deconstrucción interesante. Lo femenino como efecto de algo no es parte del proyecto de Roa si bien es cierto que el sujeto de lo femenino en sus textos también

emerge desde dentro de la estructura misma a la que se propone socavar.

En los textos de Roa esta implosión no se deriva de la exposición como objeto de dicho sujeto de lo femenino sino de la asunción de su propia singularidad como ese sujeto conciente de su exclusión y sabedor de su capacidad para desbordar los límites de lo simbólico. Su retorno desde lo real (en términos lacanianos con R mayúscula) es un retorno imprevisto, implosivo pero conciente. El sujeto de lo femenino es un sujeto conocedor y hacedor de sus estrategias deconstructivas y de sus consecuencias dolorosas.

De allí la importancia de un personaje como Margaret, por ejemplo, que no accede a su deseo por ser víctima de la exclusión de un otro sino porque hay un llamado interior en ella que apela a una forma de ser que es distinta. Un llamado que emerge de ese hueco que existe en la estructura simbólica de la que forma parte, incluida/excluida, y que retorna cuando ella y sus padres menos lo esperan o menos lo imaginan. Es el llamado de un ejercicio político, de un acontecimiento inesperado.

Por otra parte, y con relación a esta idea de Lacan sobre lo femenino como efecto de algo, tenemos la perspectiva de Butler. Se trata de una mirada distinta. En ella, Butler nos propone el concepto del falo lesbiano para hablar de las posibilidades de transferencia y desplazamiento que existen en relación a cualquier tipo de significante privilegiado, sobre todo si este significante es el eje principal del falocentrismo.

Con la noción del falo lesbiano, creemos que se puede indagar otro aspecto del sujeto de lo femenino como singular. Es decir, como sujeto

capaz de generar un acontecimiento. En lo que a masculino y femenino se refiere, Butler establece que es limitante referirse al concepto de "falo" como significado absoluto así como lo es el considerar sus características como significante privilegiado. Toril Moi, también está de acuerdo con Butler en este proyecto de desarticular del sistema pensante falocéntrico, y por ello concluye que

El intento de fijar el significado está siempre en cierto sentido condenado al fracaso, porque, por su misma naturaleza, el significado está siempre en otro lugar ya. (Moi, 1998: 168)

El considerar que el significado de algo está siempre en otro lugar, distinto al que se le otorga al significado mismo, nos lleva a pensar que estamos, más bien, ante una cadena dinámica cuyo eje radica en la transferibilidad y el desplazamiento constante de un significante a otro. Y si aquello que nos da el sentido es la diferencia del significante con respecto a su punto discursivo de origen, entonces, lo que vemos es la propia permeabilidad del sistema de significación.

Esto nos lleva a hablar, dentro del sistema, de dinámicas migracionales importantes, más aún si se trata de contenidos tan radicales como los que proponen los estereotipos tradicionales de masculino y femenino.

Transferir y desplazar el significante privilegiado "falo" implica abrir un hueco en su estructura como elemento representante de un privilegio no menos artificioso. El carácter del falo como significante privilegiado de lo masculino es transferible y desplazable. Es un carácter migrante, nómada. Y en cuanto tal, es importante no considerarlo como centro de

un sistema posible de relaciones de interdependencia y permeabilidad entre las posiciones masculino y femenino.

¿A qué se refiere Butler al hablar de "falo lesbiano"? Hablar del carácter transferible del falo y del carácter transferible de la erogeneidad implica hacer pública una promesa desestabilizadora. Implica situarse al borde del vacío para "hacer" algo que implique una transformación en la concepción de la relación entre estas posiciones.

El "falo lesbiano" es la connotación más apropiada que Butler encuentra para reflexionar sobre una representación espectral que promete la desestabilización del original masculino. Le da nombre a esa representación a partir de la cual se cuestiona la producción freudiana de un "original" masculinista⁵⁶.

Dicho concepto, como espectro desestabilizador de lo masculino, es ese sitio a partir del cual se puede concebir lo masculino no necesariamente dentro de una matriz heterosexual. Lo que traducido a nuestra reflexión sobre el femenino y su singularidad implica concebir lo masculino como una posición que puede salirse de su orden general y racional y puede asumir la prefiguración de su otro especular sin que esto conlleve un sentimiento de culpa o de rechazo social.

Asimismo, implica concebir lo femenino, en su belleza singular, como una posición que aún expulsada de la ley que lo fija a una estructura que le niega todo acceso a su deseo es capaz de habitar su fractura y generar un acontecimiento.

⁵⁶ Al hablar de "original" Butler se refiere a ese sitio que no es transferido desde ninguna parte ni es transferible.

En *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología* Freud sostiene que uno debe amar para no caer enfermo y que, en la medida en que el sujeto se encuentre frente a una prohibición sobre el amor, las partes de su cuerpo emergerán como sitios de placer punible. De ahí la asociación entre placer y dolor y la de prohibición y morfología corporal. Esta asociación no es la correcta ya que lo masculino y lo femenino emergen como cuerpos estereotipados desde puntos muy opuestos: del placer el primero y del dolor/culpa el segundo. Lo interesante es, por lo tanto, observar la estrategia deconstructiva mediante la cual Roa Bastos subvierte esta estructura.

Debemos pensar, entonces, que si las prohibiciones son las que constituyen las morfologías proyectadas, entonces, la re-elaboración de los términos de estas proyecciones implicaría la posibilidad de modos variables de trazar las partes del cuerpo. Al interior de estas variables es factible también que las prohibiciones delinear superficies corporales que no necesariamente tengan que reflejar polaridades heterosexuales convencionales. Es decir, que no necesariamente tengan que reflejar lo que dicta la estructura. Existe, por lo tanto, la posibilidad de deconstruir el sistema vigente. (cfr. Butler: 2002)

El discurso patológico sobre la masculinidad y la feminidad y sus semblantes sexuales producido por Freud, al aceptar la analogía entre erogeneidad y enfermedad, es vulnerable. Apela a un sentimiento de culpa y autopunición que no necesariamente debe ser así aunque la tradición lo dicte.



Así como Freud concibe la homosexualidad como paradigma de lo patológico y proyecta un discurso homofóbico sobre esta opción real estableciendo como ley de juntura social el parámetro de lo heterosexual, así también es factible concebir el reverso de la cuestión. Y esta es la propuesta de Roa Bastos con relación a lo femenino y su singularidad: deconstruir el significante privilegiado y desterrar del imaginario colectivo de su sociedad el discurso femefóbico⁵⁷.

Hay que leer a Freud allí donde la coincidencia entre enfermedad y sexualidad se desmorona⁵⁸. Por correspondencia, hay que leer a Roa allí donde la deconstrucción de la norma social sobre los sexos abre panoramas de intervenciones interesantes en pos de un discurso más amplio sobre la funcionalidad y la permeabilidad de los mismos.

La problemática no está resuelta y Freud, dice Butler, no ahonda en su análisis. Si se considera que los contornos corporales y la morfología no sólo están implicados en una tensión irreductible entre lo psíquico y lo material, sino que son esa tensión misma, entonces, también cabría pensar que ya no es posible considerar la anatomía como un referente estable que, de algún modo, obtiene significación, en la medida en que se sujeta a un esquema imaginario: hombre/mujer, alma/cuerpo.

Si nos adentramos en la reformulación del cuerpo desde el registro fenomenológico tendríamos que entender el cuerpo como aquello dado o determinado por la psique. Por lo tanto, consideraríamos que la

⁵⁷ Femefóbico es un concepto ideado por nosotros para aludir a esa segregación de lo femenino, en la sociedad paraguaya, a las instancias del ser sometido, operante mediante la culpa y el dolor e inaccesible a su deseo.

⁵⁸ El análisis que hace Butler de los textos de Freud, es un análisis deconstruccionista que critica el esencialismo del discurso freudiano.

materialidad del cuerpo no puede ser tan solo un efecto unilateral (masculino/femenino) sino que existe la posibilidad de que el cuerpo tenga una serie de materialidades, que dependen de las esferas desde donde se las concibe: la biología, la anatomía, la fisiología, la edad, la enfermedad, etc.

Lo que persiste, entonces, es la materialidad del cuerpo, una demanda en y por el lenguaje, un "aquello que" provoca y ocasiona, dentro del dominio de la ciencia, una exigencia de explicación, diagnóstico, descripción, o, dentro de la trama cultural, un sitio de actuaciones y pasiones de diversa índole.

El segundo registro al que se refiere Butler es el que se relaciona con la teoría de la significación. ¿Cómo afirmar la noción de "cuerpos" como una materia de significación?

El cuerpo es una formación imaginaria (tiene que ver con esa diferenciación del cuerpo maternal), que sólo puede sostenerse en su integridad fantasmática en la medida en que se somete al lenguaje y a la marcación de la diferencia sexual. Los cuerpos llegan a ser un todo mediante la imagen especular idealizadora y totalizante sostenida en el tiempo por el nombre marcado sexualmente: "tú eres un hombre" o "tú eres una mujer".

Tener un nombre es estar posicionado dentro de lo simbólico. Es estar posicionado dentro de la ley del padre⁵⁹. Lo que constituye el cuerpo integral no es una frontera natural sino una ley, un nombre que funciona como una performatividad que inviste y está investida políticamente.

⁵⁹ Una ley que responde a un conjunto de relaciones estructuradas a través de la sanción, del tabú y de la prohibición del incesto.

Nuestro imaginario morfológico está dado por esta ley: la ley del padre/la ley del lenguaje.

Lo que propone Butler al respecto es re-escribir este imaginario morfológico, lo cual resulta interesante ya que nos ayuda a pensar con mayor claridad el fenómeno de migración y desplazamiento que se observa entre las categorías de femenino y masculino al interior de los relatos roabastianos que estamos estudiando.

Debemos recordar que la re-escritura de Butler parte de una lectura selectiva de Lacan, que indaga las consecuencias que tiene la teoría del narcisismo en la formación del yo corporal y en la marcación que le impone el sexo. "El estadio del espejo" (1949)⁶⁰ de Lacan es la re-escritura de la teoría del narcisismo de Freud, a través de la dinámica de proyección y desconocimiento.

En esta re-escritura Lacan sugiere que la proyección narcisista es idealizante porque establece la morfología del cuerpo y porque, además, constituye la condición para generar objetos y reconocer los otros cuerpos. Para Butler, esta trayectoria lacaniana resulta problemática en dos aspectos: a) en el imperialismo epistemológico antropocéntrico y androcéntrico que tiene a la base una condición epistémica, marcada como masculina, a través de la cual conocemos el mundo de los objetos y de los otros; b) en la noción de falo que instaaura Lacan, entendido como aquello que controla las significaciones en el discurso.

⁶⁰ Según Lacan: "Basta para ello comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a éste término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo imago". ("El estadio": 2)

Este privilegio es altamente cuestionable por todo lo que desecha, por su esencialismo. Sería un error seguir sosteniendo que el falo es el todo del cuerpo cuando, como hemos visto, es una parte del mismo. Igualmente, sería un error seguir argumentando que el falo no es un efecto imaginario sino que es el origen de todos los efectos imaginarios. La noción esencialista del concepto de falo tiene su antecedente en la idealización del cuerpo como centro de control, que se esboza en "El estadio del espejo".

Según Butler, en "La significación del falo", de 1958, la figura fantasmática del falo es presa de contradicciones similares a las que aparecen en Freud, con relación a las partes erógenas del cuerpo. Estas contradicciones dan pie a sitios discursivos que inesperadamente intervienen como una consecuencia del esquema lacaniano. Por ello, es importante retomar la noción de falo lesbiano y referirse a ella como a un movimiento crítico que procura abrir u ocupar uno de estos sitios discursivos.

Tal concepto interviene como un significante, aparentemente contradictorio, que pone en tela de juicio el poder ostensiblemente originador y controlador del falo lacaniano o, más bien, de ese instalar al falo como el significante privilegiado del poder simbólico. Es el emblema de ese movimiento que se opone a la relación entre la lógica de no contradicción y la legislación de la heterosexualidad obligatoria, en el nivel de lo simbólico y de la morfogénesis corporal. Es un intento de discutir en torno a la posibilidad de reconsiderar las relaciones tácitamente políticas que se instalan y persisten en las divisiones entre las partes del cuerpo y

la totalidad, entre la anatomía y lo imaginario, entre la corporeidad y la psique.

En “El estadio del espejo” Lacan sugiere que la identificación con la imagen establece el yo. De allí que el yo no sea una sustancia idéntica a sí misma sino que es una historia sedimentada de relaciones imaginarias que sitúan el centro del yo fuera del yo. En la perspectiva de Lacan, el centro del yo está en la imago externalizada y es esta la que confiere y produce los contornos corporales.

Es que la forma total del cuerpo, gracias a la cual el sujeto se adelanta en un espejismo a la maduración de su poder, no le es dada sino como Gestalt, es decir en una exterioridad donde sin duda esa forma es más constituyente que constituida, pero donde sobre todo le aparece en un relieve de estatura que la coagula y bajo una simetría que la invierte, en oposición a la turbulencia de movimientos con que se experimenta a sí mismo animándola. Así esta Gestalt, cuya pregnancia debe considerarse como ligada a la especie, aunque su estilo motor sea todavía confundible, por esos dos aspectos de su aparición simboliza la permanencia mental del yo [e] al mismo tiempo que prefigura su destinación enajenadora; está preñada todavía de las correspondencias que unen el yo [je] a la estatua en que el hombre se proyecta como a los fantasmas que le dominan, al autómatas, en fin, en el cual, en una relación ambigua, tiende a redondearse el mundo de su fabricación. (“El estadio”: 2)

Butler cuestiona esta formulación lacaniana ya que la identificación con una imago funciona como una frontera espacial que negocia lo “exterior” y lo “interior” y al hacerlo se promueve como un supuesto centro que produce un yo idealizado. La totalidad que ve el niño es una imagen de espejo. El espejo transforma una experiencia de disgregación y pérdida de control en un ideal de integridad y control. De igual manera, la noción de falo como significante privilegiado no es sino una idealización. Este significante privilegiado “parece” controlar las significaciones que produce.

El hecho de que esta filósofa utilice la palabra “parece” es importante porque lo que desea hacer notar es justamente el equívoco al que conduce este esquema fálico. El falo parece tener el control de las significaciones que produce.

Sin embargo, así como la imagen especular del cuerpo es la imagen proveída por un Otro, por lo tanto, una construcción del cuerpo que viene desde afuera, la noción del falo y el control que éste, supuestamente, detiene tampoco es inherente al falo mismo. Por lo que se puede deducir que detiene un poder, un control que se le viene dado desde afuera. De esto también se podría deducir que las significaciones que éste produce no están controladas por él. Son significaciones que pueden desplazarse continuamente.

Allí donde para Lacan el falo es un significante privilegiado, para Butler dicha figura es el efecto de una cadena significante y no, precisamente, el origen de la significación. Lacan afirma, explícitamente, que el falo no es un efecto imaginario, no es una fantasía, no es un órgano y re-establece el falo como un significante y un sitio de control del discurso.

El falo aquí se esclarece por su función. El falo en la doctrina freudiana no es una fantasía, si hay que entender por ello un efecto imaginario. No es tampoco como tal un objeto (parcial, interno, bueno, malo, etc.) en la medida en que ese término tiende a apreciar la realidad interesada en una relación. Menos aún es el órgano, pene o clítoris, que simboliza. Y no sin razón tomó Freud su referencia del simulacro que era para los antiguos. Pues el falo es un significante, un significante cuya función, en la economía intrasubjetiva del análisis, levanta tal vez el velo de la que tenía en los misterios. Pues es el significante destinado a designar en su conjunto los efectos del significado, en cuanto el significante los condiciona por su presencia de significante. (“La significación: 3)



Para Butler, en cambio, el significante falo es fundamentalmente transferible que se articula a partir de esta capacidad de transferibilidad, de su carácter desplazable. De simbolizar no en relación al pene sino a otras partes del cuerpo. Inclusive, a otras elementos semejantes al cuerpo.

La mirada de esta autora pasa por alto las divisiones entre lo masculino y lo femenino y cuestiona la estabilidad tanto de la morfología "masculina" como de la "femenina". Como el falo es una idealización a la que ningún cuerpo puede aproximarse adecuadamente, entonces, el falo es una fantasía, un discurso transferido y transferible. Esto, entre otras cosas, significa que no existe un esquema imaginario único para el yo corporal y que los conflictos culturales sobre la idealización y degradación de las morfologías (masculina y femenina) específicas, se desarrollarán de maneras complejas y combativas en el sitio del imaginario morfológico.

Destaquemos, entonces, que el falo no es un significante originador sino, sencillamente, es un significante entre otros. De allí que ella proponga hablar del falo lesbiano como un significante que logra desplazar lo simbólico hegemónico y ofrece, en una perspectiva crítica, esquemas alternativos de pensamiento.

Si trasladamos esta discusión a los textos de Roa que estamos estudiando, veremos que la propuesta de lo femenino como singular representa un esquema alternativo desde donde articular una forma de pensamiento nueva con relación al espectro imaginario del contexto país. Instalar un cierto paralelo entre la noción de falo lesbiano y lo femenino como singular, a nivel de un ejercicio crítico con respecto a la hegemonía

del discurso tradicional, nos abre las puertas hacia consideraciones relevantes para comprender la importancia del desplazamiento del significante privilegiado.

Hablar de lo femenino como singular es hablar de la capacidad que tiene un significante desplazado, y desplazable a la vez, de actuar y rearticular una nueva lectura de la permeabilidad y desestructurabilidad de lo simbólico.

Lo femenino como singular es, parafraseando a Butler, esa fuerza constitutiva de la exclusión y su retorno destructivo de la legitimidad discursiva dominante. (2002: 27) Es la asunción de un nuevo discurso. Un discurso que asume su condición de marginal y habita esta frontera para legitimarla. Es la posibilidad discursiva que ofrece el exterior constitutivo de las posiciones hegemónicas. (Butler: 2002: 33) Es un poder nuevo que puede significar de múltiples maneras y que, difícilmente, puede ser previsible.

La mirada de Roa Bastos sobre lo femenino no desecha los parámetros culturales que rigen en su contexto territorial de origen sino que abre un hueco en esta estructura. Pone en tela de juicio aquello que sostiene la estructura de los estereotipos masculino y femenino y esto es interesante porque, como dice Butler,

implica liberarlo de su encierro metafísico para poder comprender qué intereses se afirman en –y en virtud de– esa locación metafísica y permitir, en consecuencia, que el término ocupe otros espacios y sirva a objetivos políticos muy diferentes. (2002: 56)

La deslocalización de lo masculino y lo femenino abre la perspectiva de una nueva dimensión en la que, en vez de hablar de lo masculino y lo

femenino como estereotipos, podemos referirnos a ello como posiciones. Posiciones migrantes y nómadas.

III. 3 La demanda de una suprasexualidad

La consideración de la posibilidad de pensar lo femenino como una posición más allá de la inamovilidad o de la estabilidad sexual es de fundamental importancia para nuestra reflexión porque implica que, aún cuando el común denominador social nos indique que hay un Otro que ordena toda estructura, y a la vez nos ordena como parte de ella, esta estructura es una gran red de significantes que no puede decirnos todo. Hay algo que se escapa de ella. Hay un agujero en este Otro que simboliza la brecha de lo posible al interior de una estructura simbólica. Y es en o desde este agujero donde opera lo femenino como singular, una posición desde donde puede surgir lo nuevo como acontecimiento.

La ausencia de un significante que nos pueda decir todo es, justamente, la puerta que se nos abre para reflexionar sobre la ética del deseo en lo femenino como singular y la asunción de este lugar como una posición, una función y no como un estereotipo de carácter fijo, asociado a la asunción de su propia sexualidad.

¿Por qué apelar al discurso del sexo? Simplemente porque este es un discurso que rige fuertemente la percepción colectiva de lo femenino. Cuando nos referimos al sexo, evidentemente, no estamos apelando a su sentido biológico sino a su sentido simbólico: como imaginario discursivo

hegemónico que opera a favor de lo masculino y en detrimento de su opuesto.

De igual manera, al hablar de “detrimento de lo femenino” tampoco estamos proponiendo una mirada reduccionista que se limite a abogar por un fervor hacia lo femenino en oposición a lo masculino. Evidentemente, aquí hay una superficie cuya frontera no puede limitar nuestro análisis. Como dice Toril Moi, con respecto a *The Madwoman in the Attic* (1979), escrito por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, “bajo el texto manifiesto, que no es más que una «superficie» que «oculta y oscurece niveles de significación más profundos, menos accesibles...» (73) está la *auténtica* verdad de los textos”. (1988: 72)

Sin embargo, en la perspectiva de los relatos de Roa Bastos, más que la auténtica verdad de los textos discursivos, lo importante es visualizar la posibilidad de pensar que existe más de una verdad. No se discute, por lo tanto, la autenticidad sino la simultaneidad y la multiplicidad de las verdades. Cada una de ellas asociada a una situación específica que, de por sí, es auténtica en ese contexto particular y que, a su vez, no puede decirnos todo sobre ella misma, los factores que la generan y los personajes que la habitan.

En la concepción de lo femenino como singular el deseo escapa a la sexualidad del sujeto de lo femenino. Es decir, el deseo no está en función de su sexualidad, no está determinado por la sexualidad del sujeto ni por la normativa impuesta por esta condición sexual.

La sexualidad no actúa aquí como un discurso ideológico que pre-fija la mirada del otro con relación al sujeto de lo femenino ni la propia mirada

del sujeto de lo femenino sobre sí mismo. Lo femenino como singular demanda una suprasexualidad. Demanda un estar más allá del discurso hegemónico de la sexualidad. Es un no-todo que no puede estar cubierto ni comprendido en función del papel que le asigna una convención tan hegemónica como el discurso de la sexualidad. Dentro de esta estructura discursiva, lo femenino como singular es lo que escapa a la estructura misma, al estereotipo que dice representarlo.

Para comprender más claramente en qué consiste esta demanda de una suprasexualidad de lo femenino como singular, creemos necesario revisar el aporte de Toril Moi y, nuevamente, recurrir a Judith Butler y su teoría de la performatividad.

La primera pregunta que se plantea Butler alude al carácter fijo o móvil de la sexualidad: "la sexualidad, ¿está tan impuesta desde el comienzo que debería concebirse como algo fijo?". (2002: 143) Evidentemente no.

El imaginario colectivo asume la sexualidad como algo dado. Las miradas, en torno a este tema, se articulan de manera pasiva. Las sociedades están fuertemente regidas por esta división sexista-genérica y el discurso ideológico que la sustenta. Un discurso que crea estereotipos que son, como dice Moi, "al mismo tiempo ideal y horror, inclusivo y exclusivo". (1988: 50)

Al igual que Butler y que Moi, pensamos que la sexualidad es producto de una construcción social. Según Mary Ellmann, "los conceptos de masculinidad y feminidad son meras convenciones sociales que no se basan en ninguna realidad objetiva". (En Moi: 1988: 49) Y esto es lo que

se trata de poner aquí en evidencia mediante el análisis de los relatos roabastianos.

La narrativa de Roa Bastos es altamente deconstructiva con relación a los discursos hegemónicos⁶¹. Según Toril Moi, estos discursos hegemónicos imponen “ciertos modelos sociales de feminidad a todas las mujeres, con el fin de hacernos creer que estos modelos de «feminidad» son los *naturales*”. (1988: 75) Los personajes femeninos de Roa reman contracorriente con relación a esta presunción de naturalidad de la que habla Moi.

Roa no construye personajes femeninos vistos como víctimas de complots machistas ni como seres ejemplares. No están ahí para proponer la superficie de una imagen especular del otro masculino ni ejemplar de lo femenino en la literatura paraguaya ni para remitir al lector hacia alguna identificación con la realidad femenina en el Paraguay. No son personajes realistas ni mucho menos fieles a la realidad del contexto que los inspira. Representan, más bien, un fragmento de esa controversia implícita en la realidad misma del país y su dinámica socio-cultural, sus aciertos y paradojas, las que no pueden quedar reflejadas, en su totalidad, por ningún discurso. Los personajes de Roa Bastos son fragmentos de lo inasible, de lo imposible de nombrar como un todo⁶².

⁶¹ Según Toril Moi, estos discursos hegemónicos imponen “ciertos modelos sociales de feminidad a todas las mujeres, con el fin de hacernos creer que estos modelos de «feminidad» son los *naturales*”. (1988: 75)

⁶² En este sentido, los personajes roabastianos están lejos de proponer una lectura feminista. Al menos en la perspectiva de la crítica feminista angloamericana, específicamente, en la de Elaine Showalter con relación a la lectora feminista. A esta lectora, dice Toril Moi, no se le permite retar a esta voz [“la voz de su señora, que le expone la auténtica experiencia de mujer”]; el texto de la mujer gobierna tan despóticamente como el texto del hombre”. (1988: 88)

La perspectiva robastiana apela a ese principio básico de la crítica feminista que aboga por la imposibilidad de "ignorar la influencia de las relaciones de poder y las jerarquías sociales en este sentido", (Moi: 1988: 62) pero no se queda aquí. Considera este principio pero también va más allá de él.

Vemos que en los relatos de Roa Bastos la determinación genérica en función de la sexualidad es uno de los discursos más autoritarios que rigen el imaginario colectivo. Como dice Kate Millett, "el dominio sexual prevalece como la ideología más influyente de nuestra cultura y condiciona sus principales conceptos de poder". (En Moi: 1988: 39) Justamente por ello, debe ser pasible de cuestionamientos y puestas en dudas. No puede ser aceptado como un discurso que represente una verdad absoluta, inamovible. Es preciso subrayar este carácter construido de la sexualidad para contrarrestar la tendencia que existe de considerarla como un movimiento natural y normativo.

¿Por qué Butler insiste en el carácter performativo de la sexualidad? y ¿qué implica esta performatividad?

Insistir en el carácter performativo de la sexualidad supone sobrepasarlo. La performatividad, según Butler, es "la reiteración forzada de normas" (2002: 145). Es un proceso de repetición de normas regularizada y obligada que es producto de una producción ritualizada. La performatividad es "un rito reiterado bajo presión y a través de la restricción, mediante la fuerza de la prohibición y el tabú" (Butler: 2002: 145).



Reconocer que la identidad sexual de todo sujeto es una identidad performativa implica la consideración de una lógica de las posiciones que el sujeto puede asumir en función de su deseo. El hecho de que un sujeto pueda ser identificado como "macho" o "hembra" en función de su sexo no determina que deba encasillarse en la posición de "varón" o "mujer" y en los respectivos ritos a los que este encasillamiento lo predispone.

El sujeto asume su sexualidad y el bagaje socio-cultural que ello implica, obligado por una demanda simbólica que lo articula como tal. Todo sujeto asume una determinada posición sexuada en respuesta a esta demanda simbólica ligada a una idea de temor y de castigo. En otras palabras, lo que Butler nos dice es que la asunción del sexo no es un acto libre del sujeto sino que es una imposición cultural que se basa en la amenaza.

Por ejemplo, si nos fijamos en el pensamiento edípico observamos que la demanda simbólica que instituye el sexo viene acompañada del castigo, es decir, del temor de la castración. Este temor motiva ya sea la asunción del sexo masculino como la asunción del sexo femenino. El primero se asumirá en función al temor de ser castrados y el segundo en función al temor de no ser castrados. Vistos desde esta perspectiva, masculino y femenino se representan como dos polos opuestos y distantes, que nunca se tocan y que son incapaces de migrar uno hacia el otro.

Si basamos nuestra idea de la asunción del sexo en función al temor, evidentemente, podremos basar en él también la asunción de un determinado discurso y damos por sentada y cerrada toda discusión en

torno al mismo. Esto nos pone ante un peligro grave. Sobre todo para sociedades como la paraguaya en la que, por diversos motivos políticos y socio-históricos, el despliegue de su cultura se ha visto minado de oposiciones distanciadas por la clausura que representan sus respectivos estereotipos. Este es el caso de la falta de dialogicidad y empatía, en distintos niveles, entre, por ejemplo, ciudad-campo, región oriental-región occidental, indio-mestizo, mestizo-extranjero, obrero-patrón, colorado-liberal⁶³.

Tales oposiciones ocupan la línea más extrema de una relación tensada hacia el ostracismo. Aún en un territorio pequeño como el paraguayo, la falta de vías y medios de comunicación dificulta el acercamiento entre los contextos urbanos y rurales. Las necesidades básicas en gran parte del campo están cubiertas pero esto no puede ser visto como un avance de la modernidad hacia esos lares.

La geografía del país divide claramente la nación en dos bloques que poco o nada se parecen. La región occidental o Chaco es una llanura, extensa, árida y seca. Especial para la cría de ganado. Es el emporio de los grandes terratenientes donde predomina la mano de obra menonita y brasilera. El capital producido en esta región poco o nada comparte sus

⁶³ Los dos partidos políticos, enemigos históricos en la contienda por el poder en el Paraguay, son el Partido Colorado y el Partido Liberal. El Partido Colorado, cuyo nombre oficial es Asociación Nacional Republicana (ANR) es de tendencia ultraconservadora y nacionalista. Fue fundado el 11 de septiembre de 1887 por el General Bernardino Caballero. Durante la dictadura del General Alfredo Stroessner (1954-1989), el Partido Colorado controló los designios del país. Permaneció 61 años en el poder antes de ser derrocado por el candidato independiente, Fernando Lugo, en las últimas contiendas electorales, celebradas en el 2008. El Partido Liberal, cuyo nombre oficial es Partido Liberal Radical Auténtico (PLRA) fue fundado por Domingo Laino, en plena dictadura stronista, en 1978. Este partido es de tendencia liberal, progresista, radicalista y contraizquierdista. Siempre fue el partido opositor. Desde la dictadura de Stroessner no llegó al poder sino hasta el 2008, cuando se alió al movimiento del candidato Fernando Lugo para formar una alianza que derrocara a la candidata del partido oficial de entonces.

ganancias con los campesinos paraguayos o con la realidad de los indígenas. Una realidad que hoy día está mucho más deteriorada que la de cualquier agricultor paraguayo, por más pobre que este sea.

La región Oriental, en cambio, es la zona donde se concentra la mayor parte de la población mestiza del país. Posee una tierra muy benéfica para la agricultura y la ganadería, para el turismo y el desarrollo industrial. Es una región próspera donde no escasean ni el agua ni la tierra ni los bosques ni los alimentos.

La relación indio-mestizo es prácticamente inalcanzable. La cápsula que lo indígena representa en la región no se inserta ni identifica con el entretejido social creado por los mestizos. Éstos son más afines a los extranjeros que a sus propios ancestros. Pero aún así se observa en el paraguayo un encerramiento alrededor de su propio mundo. Un mundo sencillo, concreto que no se complica con abstracciones que poco o nada pueden contribuir con su estilo de vida. Como dice Saro Vera, "el paraguayo permaneció en su tierra con un mínimo de mezcla". (1994: 18)

La percepción está polarizada. Este mínimo de mezcla le impide recorrer de manera dialógica la línea sobre la cual se tensan los dos polos de la oposición. Mientras lo paraguayo permanezca en esta actitud y rémora cultural, más difícil será verlo en una posición intermedia. En una posición capaz de habitar el "entre", de resolver en su pensamiento y forma de vida que los opuestos se pueden y deben tocar, que la migración de un polo a otro es posible y que el acontecimiento se produce allí donde el vacío es el territorio más propicio para generar una energía nueva.



Roa Bastos es consciente de todo esto y pugna porque su narrativa quiebre la solidez de esta línea que interrumpe el desplazamiento. Sus relatos insisten en un esfuerzo colectivo por ir más allá de toda esta organización discursiva bipolar de lo paraguayo. De allí la importancia de recurrir a ellos para observar cómo esta mirada más que condescendiente, es crítica y reformuladora.

Volviendo a nuestro marco teórico y reposicionando nuestro foco de interés, recordemos entonces que, al hablar de la identificación fantasmática con un determinado sexo, se alude al hecho de que este acto más que ver con el sujeto mismo tiene que ver con la normatividad social. Y que esta normatividad social es, por así decirlo, ajena al sujeto mismo.

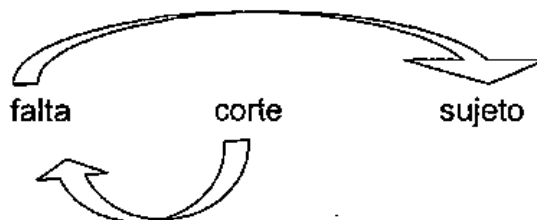
Al traspolar esta idea a nuestra lectura, entendemos que toda normatividad social, al privilegiar la relación tensiva entre polos que no se miran y simplemente se oponen, se torna excluyente y genera un discurso cuya base ideológica está más cerca de la intolerancia que de la comunicación.

Butler dirá que, entre estos dos polos (masculino y femenino) existen dos posiciones mucho más complejas: el marica feminizado y la lesbiana falicizada (2002: 147). Masculino y femenino representan los extremos del discurso hegemónico de la heterosexualidad. Asumirlos como extensiones incommunicantes nos lleva a excluir la posibilidad de lo otro. Es decir, la posibilidad de la diferencia. He aquí el punto. Esta complejidad más que ser etiquetada con uno u otro rótulo, a lo que apela es a la

inclusión de lo otro en nuestro discurso. Este es el advenimiento de lo nuevo.

Lo femenino como singular alude a este lugar del otro donde mi yo es posible. Alude al lugar de una función, distinta de la que le corresponde a mi ser como sujeto sexuado pero que, sin embargo, puede ser asumida por mí. Más allá del rito y de la estabilidad de lo simbólico, lo singular reclama una identificación con el vacío, una aproximación a lo real y una emergencia de lo real. Lo singular demanda una suprasexualidad. Es decir, esta capacidad de ser más allá del discurso simbólico (sexo, género, identidad nacional, entre otros.) que determina al sujeto.

El sujeto, como ente social, no es libre de asumir su sexo, que el discurso lo marca. Hay todo un juego de imposiciones sociales y culturales que lo obligan a una relación determinada con su sexo. Para ella, está claro que la categoría de sexo se asume en un ámbito simbólico (es decir, en el ámbito de la ley) que existe y está ahí aún antes de que el individuo pueda apropiarse de ella. Lo simbólico precede al sujeto y precediéndolo, lo articula.



El sexo es aquello que marca el cuerpo antes de su propia marca, es decir, antes de que una determinada posición simbólica lo marcara (Butler: 2002: 149). Con esto se entiende que la marca y la posición son fundamentales para que el cuerpo pueda significar.

En la lectura butleriana, aquí se presentan dos complicaciones conceptuales. La primera alude al hecho de que el cuerpo está marcado por el sexo, pero esta marca es anterior a la marca simbólica que se le proporciona una vez que ingresa al ámbito de la ley, al lenguaje. La segunda, que el cuerpo sólo es significable después de su marcación. Es decir que para que el cuerpo pueda significar debe estar marcado no por su marca natural (su sexo) sino por su marca simbólica (la asunción de su sexo, la manera en que la ley le dictará cómo asumir su sexo). De allí que no haya ningún cuerpo anterior a su marcación, es decir, anterior a la ley simbólica. (Butler: 2002: 149)

Por lo tanto, la asunción del sexo está regulada por la marca y esta marca es producto de la imposición de una ley. Es decir, de un discurso que es ajeno al cuerpo mismo pero que, sin embargo, lo determina como tal. Este discurso ajeno es una forma de suprasexualidad por encontrarse por encima de la marca natural del cuerpo mismo. Es producto de lo que está más allá de la marca natural y que ningún cuerpo significa por el sexo que tiene sino por la posición que adopta.

Dicho posicionamiento, a su vez, implica una relación política entre el cuerpo y su propio ámbito de marcación. Una ley que marca tanto la asunción del sexo como el deseo sexual mismo. Un deseo que, en el marco de la ley, se inscribe en un contrato heterosexual cuya transgresión deriva en una sanción. La amenaza de esta sanción obliga a todo individuo a identificarse o asumir su sexo desde una posición que es, a la vez, única y binaria: ser masculino o ser femenino.

La ley convoca, por lo tanto, a una direccionalidad sexual que no imagina la multiplicidad y esto es grave. Grave en la medida en que sectarizan las posiciones sexuales. Dicha sectarización, evidentemente, implica una exclusión y, además, estimula la organización social y la comprensión de nuestra humanidad en base a las cofradías ideológicas de un Otro que obstruye el ejercicio de un pensamiento divergente.

Freud creó su Edipo para explicar cómo el pequeño perverso se vuelve unimórficamente hombre o mujer. (...). Con este complejo de Edipo y las diferentes identificaciones que genera, Freud da consistencia a Otro del discurso. Otro que anuda sus normas, sus modelos, sus obligaciones y sus prohibiciones, con la identidad anatómica. Otro, entonces, que impondría una solución estandarizada al complejo de castración, la solución heterosexual, rechazando toda solución diferente, en la atipia o en la patología. Otro, para decirlo con Lacan, que erigiendo los semblantes que sirven para ordenar las relaciones entre los sexos, le dice a usted lo que debe hacer, como hombre o como mujer. (Soler: 2006: 198-199)

La lógica del binarismo heterosexual que se deriva de este complejo de Edipo si bien explica en teoría la identificación con uno u otro sexo no representa una solución que pueda ser tomada al pie de la letra porque es muy limitante. No representa el universo humano. Su propia limitación indica que hay algo más allá del Edipo que debe ser pensado y puesto en debate.

La reflexión sobre la lógica del binarismo heterosexual de Butler nos permite pensar en la lógica de una identificación posible más allá de esta ley, en la que lo femenino como singular más que como utopía pueda ser una vista como una identificación real. Ella subraya que existe la posibilidad de una identificación sexual más allá del binarismo heterosexual. Nos habla de un panorama de identificaciones múltiples.



Esto nos resulta interesante porque, por su intermedio podemos esbozar una mejor explicación del concepto de migración y desplazamiento de lo masculino hacia lo femenino y viceversa, y de lo masculino en lo femenino y viceversa.

Ambos conjuntos (hacia/en) refieren dos aspectos diferentes de la dinámica migratoria. El primero implica que lo masculino puede migrar hacia lo femenino conservando su ontología. De igual manera, lo femenino puede desplazarse hacia lo masculino. En el segundo caso, en cambio, aparece otra situación: la de lo masculino en lo femenino, es decir, de ese algo de lo masculino que no se desliza hacia lo femenino sino que está en él y hace parte de él. En otras palabras, de lo masculino en la conceptualización misma de lo femenino y de lo femenino en la conceptualización misma de lo masculino. De manera tal que lo masculino en sí es un estar "entre" lo masculino y lo femenino y lo femenino en sí es también un estar "entre" lo femenino y lo masculino.

La idea del "entre" abre la brecha del binarismo obligado por la ley. Percibirlo es elemental no tanto en lo que a identificación sexual se refiere con relación a nuestro análisis cuanto a la multilateralidad del acto de leer lo inédito que podamos desarrollar en él.

Para ahondar en el tema, es necesario volver a Butler y revisar su concepto de identificación. En primer lugar, cuando ella habla de identificación lo hace desde una posición en la que dicha asunción implica una fantasía: recuperar un objeto primario de amor perdido y producido a través de la prohibición (2002: 151). En este sentido, la prohibición implica la presencia de una pérdida y la visibilización de esa pérdida. El acto de

prohibir pone de manifiesto la carencia. La manifestación de la pérdida articula el deseo. Un deseo que a la pérdida acopla su existencia.

En el aspecto sexual, la prohibición estimula el deseo y el deseo como tal nunca se satisface. Está frustrado por una fantasía imposible: recuperar el eslabón perdido, anterior a la ley. Lo interesante de la reflexión butleriana radica en la mecánica de articulación del deseo y en el hecho de pensar que la prohibición motiva tanto el deseo sexual cuanto la identificación sexual, y que esta identificación no se opone al deseo propiamente dicho.

De aquí podemos ver, por ejemplo, que lo masculino, identificado como masculino, no necesariamente debe desear lo femenino (la contraparte impuesta por la ley) sino que puede desear lo masculino mismo. De manera similar sucede en el rango de lo femenino.

Aún así, todavía es posible una vuelta de tuerca: lo masculino, identificado con su posición masculina y deseante de lo masculino no necesariamente debe definirse o se define como masculino. Su sentido de masculinidad puede, arbitrariamente, estar actuando como un velo detrás del cual existe una feminidad latente. De igual manera puede acontecer con el lado de lo femenino. Aquello que definimos como femenino, en teoría, puede estar actuando como una plataforma textual en la que es posible una masculinidad latente. Los desplazamientos entre una posición y otra, o la migración de una posición a la otra, suponen una situación interesante desde la que se puede minar todo tipo de pensamiento totalitario.



En la óptica butleriana, la identificación implica un posicionamiento con relación al sexo y al deseo sexual. Supone una resolución temporal del deseo, una trayectoria fantasmática donde la multiplicidad es posible a pesar de la imposición del binarismo sexual y de la amenaza de la sanción consecuente, aún cuando ésta suponga una abyección social y cultural, un habitar los márgenes, un estar fuera de lo simbólico.

La sexualidad está tan motivada por la fantasía de recuperar lo perdido así como por el deseo de sentirse protegida de la amenaza que constituye encontrar lo perdido. De allí que la identificación sexual pueda, por un lado, proteger al individuo de ciertos deseos no legitimados por la ley y, por el otro, actuar como vehículo del deseo, facilitando el acceso a aquello que prohíbe. Esta es una de las razones que la llevan a definir la identificación como "el sitio en el cual se dan la prohibición y la producción ambivalente del deseo". (Butler, 2002: 153)

La identificación con un sexo, además, implica entrar en relación con una amenaza imaginaria. En este sentido, la amenaza de la castración, no existe en cuanto tal. Se trata de un artificio sobre el que se ha decidido regular las relaciones de parentesco admitidas como "relaciones adecuadas".

Más allá de adentrarnos en la definición de qué es o no es adecuado, lo relevante de la reflexión de Butler radica en la catalogación como imaginaria de la amenaza de la castración y en lo que esta amenaza esconde: el fin de la ley de identificación sexual es prohibir el objeto real del deseo sexual de todo individuo.



Lo que la ley impone es el binarismo, la sectarización y prohíbe la diseminación. Impone un contrato heterosexista y una posición simbólica marcada como masculina y femenina. Toda referencia a lo heterosexual tiene que ver con una asunción simbólica del sexo y con una amenaza imaginaria, lo que nos lleva a hablar del sentido que asume el concepto de castración en el plano de lo masculino y de lo femenino.

La posición simbólica que marca un sexo como masculino es la que establece que ésta "tiene el falo", y por ende, teme perderlo. La posición simbólica que marca un sexo como femenino, en cambio, introduce el concepto de castración. Femenino es el sexo que ha sido castrado, que está desprovisto del falo y que no teme perderlo. Lo tuvo una vez y fue castrado. No volverá a perderlo. Por ende, la amenaza de la castración es lo que hace que desde lo femenino se garantice en lo masculino la posesión del falo.

Lo masculino teme ser como lo femenino. Teme ser castrado y perder el falo que cree que tiene. Decimos "cree" porque, en verdad, como lo apunta Butler, la identificación no deja de ser fantasmática en la medida en que es desde lo femenino donde se da la posesión del falo a lo masculino.

Aquí, podríamos pensar, nuevamente, en la figura del personaje de Teresa que ya presentamos anteriormente. Dijimos que Teresa es la que da y sostiene la autoridad de su hermano el Obispo. Traslademos esta idea a la discusión que estamos sosteniendo aquí. El Obispo, en un contexto epistemológico tradicional paraguayo, es el significante "falo". Sin embargo, Roa propone su lectura inversa. Deconstruye este

estereotipo y nos propone la idea de un “falo” distinto, que podría asemejarse a la noción de falo lesbiano que estamos revisando.

El significante “falo” viene retomado para especificar el lugar de la autoridad. Es imposible pensar en un sistema sin un centro que articule el eje de autoridad correspondiente. Pero, mientras el contexto tradicional constituye este centro a partir de un elemento masculino, Roa lo hace desde un elemento femenino. Esta es la vuelta de tuerca renovadora del discurso. Más aún si consideramos que el significante falo desplazado se mueve desde la figura de un Obispo, máxima expresión de lo masculino dotado de poder en Paraguay, a la figura de una mujer que, contrariamente al estereotipo, no es bella, no es joven, no es seductora. Simplemente, ocupa un aparente lugar secundario desde donde sostiene a su hermano en una condición de autoridad ante su comunidad.

Lo femenino actúa como un fantasma tranquilizador de lo masculino porque al estar castrado no le disputa la tenencia del falo. Aún así no deja de ser una amenaza en la medida en que de esta posición depende que la otra obtenga o no el elemento que se asume que connota un poder y una cierta jerarquía.

De igual manera, la misma jerarquización que se deriva de la tenencia del falo sigue siendo un fantasma del fantasma porque, en realidad, lo que acontece es que lo masculino no deviene tal sino en su propio sometimiento al falo. Como muy bien lo explica Soler,

Lacan identifica al hombre y a la mujer por su modo de goce. (...). Es hombre, el sujeto enteramente sometido a la función fálica. Por eso, la castración es su destino como también lo es el goce fálico, al que accede por medio del fantasma. Es mujer, al contrario, Otro, lo que no está todo sometido al régimen del goce fálico, y que se beneficia de un

goce otro, suplementario, sin el soporte de ningún objeto o semblante.
(2006: 199-200)

¿Esto realmente implica que la mujer o lo femenino está libre del sometimiento al falo? Para Butler, la asunción de la posición femenina es mucho más compleja porque se traduce en una mezcla de deseo y angustia.

Lo femenino no está marcado por su liberalización del falo sino por la ausencia del falo. En cuanto tal, lo femenino se asume tanto en relación con el deseo de identificación con el falo como con su propia imposibilidad (2002: 157). De allí que la reflexión butleriana sobre lo femenino nos hable de un habitar el cuerpo desde una distancia crítica y desde una inquietud y no deje también de minar el territorio de los movimientos feministas que intentan re-establecer la posesión del falo como garantía del proceso de identificación femenina.

Para Butler, la posesión del falo no determina lo femenino. Tampoco lo determina la envidia del pene. No acepta esta asociación lacaniana que establece que lo femenino, por ser castrado, se identifique con la envidia del pene.

En su opinión, si se aceptara la envidia del pene entonces se debería de aceptar la posibilidad de una identificación imaginaria de lo femenino con el deseo de tener el falo. Pero en verdad, no es la posición femenina la que va detrás de este deseo sino que tener el falo es más bien un deseo de lo masculino. La envidia del pene marca la relación masculina con lo simbólico así como toda relación con el deseo de tener el falo. Un deseo sin salida que evidencia la inoperancia de un intento que no deja

de ser vano al tratar de aproximar una posición u otra a aquello fantasmático (el falo) que nunca nadie ha tenido y que cualquier posición puede tenerlo por tratarse justamente de un fantasma. (2002: 158)

El falo es una fantasía insatisfactoria, estructurada mediante la prohibición que repite el deseo y la imposibilidad de retornar a una satisfacción primaria, anterior al advenimiento de la ley (Butler: 2002: nota 7: 159). De tal modo, todo el esfuerzo imaginario que realiza la posición masculina por identificarse con la posesión de este significante supone ya un cierto fracaso. Es una fantasía que no puede satisfacer del todo y, en cuanto tal, no puede actuar como centro o eje de la problemática de la identificación con una u otra posición. Además, como se trata de un elemento imaginario, es una categoría prácticamente desplazable, movable y cuestionable.

A partir del complejo de Edipo formulado por Freud se conmina a las mujeres a asumir la castración femenina. Pero, como dice Butler, ¿qué sucede cuando esta posición femenina se niega a aceptar la castración?, ¿se podría hablar de un falo femenino?, ¿existe alguna sanción para quien se niegue a aceptar el estereotipo?

Imaginar lo femenino como singular podría llevarnos a anticipar una respuesta y decir que si la dinámica social de la tipificación sexual se reduce a la posesión del falo, entonces, esta singularidad, a la que apelamos, estaría actuando de trampolín para saltar la barrera y atravesaría el territorio en un acto nuevo.

Butler se adentra en una reflexión similar y propone su concepto de falo lesbiano, una especie de falo tipificado desde su propia feminidad.

Este concepto nos parece apropiado para profundizar nuestra reflexión. Sin embargo, tampoco completa el panorama porque en el intento de revertir el falocentrismo y abrirse a la multiplicidad cae en la formulación de un concepto nuevamente centralizado en lo fálico, sólo que esta vez desde una perspectiva distinta: la homosexualidad. Una homosexualidad que, a diferencia de Lacan, no tiene porqué cerrarse en torno a sus dos posiciones abyectas: la del marica feminizado y la mujer falicizada.

Nuestra autora piensa que la sociedad está tan tipificada que la resolución de un posible falo femenino es una posibilidad mortífera. En las condiciones pensantes actuales de nuestra sociedad, parecería ser que la única posibilidad de no someterse a aceptar la castración es someterse a aceptar la figura del falicismo excesivo, identificado con la madre fálica, devoradora y destructiva. De allí que, hablar de un falo femenino implica tener conciencia del destino negativo del falo. Implica comprender y aceptar que las mujeres no tienen ninguna manera de asumir el falo salvo en sus modalidades más mortíferas.

Por consiguiente, dos amenazas están ligadas a la asunción de una nueva simbolización: la castración y la monstruosidad del falicismo. (cfr. Butler: 2002: 156) La elección no es posible. El sujeto está atrapado en la red del significante fálico. Si cabe hablar de elección, diría Soler,

se trata verdaderamente de una elección forzada, elección entre el todo y el no todo fálico; y aquel que se designa como el sujeto, lejos de ser el agente, en realidad, es el que paga los costos. (2006: 201)

Esto quiere decir que si masculino y femenino no pueden negarse a tener el falo o a ser castrados, el castigo que la tipificación social les impondrá será la homosexualidad en dos figuras que Lacan llama de

abyección: el marica feminizado y la mujer falicizada. No necesariamente debe ser así, dice Butler. Estas figuras no pueden estar representando el universo de aquello que es excluido de los parámetros tipificados y menos aún connotar una idea de negatividad.

Las identificaciones con el deseo que, evidentemente, excede y desafía el marco de la binariedad sexual y sus dos abyecciones planteadas por Lacan, es mucho más compleja. Para ahondar en ello, Butler se explora en un sinnúmero de "identificaciones erradas" y establece al final que, esta categoría del falo, excede a su propia circunscripción lacaniana y se comporta como un principio estructurador de intercambios sexuales ausentes en el propio esquema lacaniano⁶⁴.

Si lo masculino y lo femenino son figuras o posiciones del binarismo heterosexual y las posiciones del marica feminizado y la mujer falicizada son los dos extremos de la homosexualidad abyecta, lo que se puede ver es, en este cuadrado posicional, la exclusión de toda una gama de disconformidades identificatorias. Butler, abre así las puertas a una identificación múltiple más allá del cuadrado posicional planteado por Lacan para el intercambio sexual simbólico y su abyección.

Para Lacan, las identificaciones con una posición simbólica u otra no son sino un esfuerzo de alineamiento mientras que para Butler estas identificaciones son objeto de una incesante reconstitución, responden a la lógica dinámica de la iterabilidad, a una cierta condición de performatividad. Las identificaciones son una suerte de resistencias a esa

⁶⁴ Estas identificaciones serían las de "los hombres que desean 'ser' el falo para otros hombres, las mujeres que desean 'tener' el falo para otras mujeres, las mujeres que desean 'ser' el falo para otras mujeres, los hombres que desean 'ser y tener' el falo para otros hombres" (Butler: 2002: 156)

ley simbólica que intenta imponer una cierta jerarquía de poder entre una posición y otra.

III. 4 El espacio cultural de la resignificación

Para algunas lectoras feministas de Lacan la promesa del psicoanálisis se constituyó en una trinchera de la resistencia. Desde este espacio, ellas veían que se podía combatir las posiciones jerárquicas y estrictamente opuestas. Sin embargo, para Butler esto no es muy válido por dos razones. La primera, porque estas lectoras feministas han perdido de vista el hecho importante de saber que aún cuando pueda cuestionarse la autoridad de la ley, ésta permanece inmutable. La segunda, porque la construcción de esta resistencia feminista ha apuntado, más bien, a combatir las posiciones pero no la ley misma que las articula. (2002: 161)

La lectura desde este ángulo nos indica que la lucha que se ha establecido desde el feminismo no ha penetrado hasta las entrañas de la estructura misma de lo simbólico para cuestionarlo sino que ha articulado su resistencia dentro de una esfera imaginaria. Así, el resultado de este tipo de resistencia ha sido paradójico porque ha reforzado la condición de lo simbólico como aparato pensante indiscutible y ha domesticado el debate relegándolo al plano imaginario. Lo interesante, por ende, radica más que en resistir la simbolización en cuestionarla en su base y proponer una visión alternativa.



Esta alternancia, en Butler, se manifiesta en su esfuerzo por articular una teoría en la que es posible asumir una determinada posición sexual de una manera que no implique jerarquización o castigo alguno. Lo femenino no puede ser visto como tal solamente en función de su efecto tranquilizador de lo masculino. Lo femenino debería de poder ser visto como un territorio singular, una zona de resistencias y desplazamientos, una marca cultural diferente, un vértigo del absoluto, un borde, un abismo, un umbral hacia lo nuevo. No, precisamente, como aquello que ha sido castrado en su goce sino como lo que participa de otro goce, de uno suplementario que no necesariamente debe coincidir con su identificación como expresión de un cuerpo sexuado.

Lo simbólico se entiende como la dimensión normativa de la constitución del sujeto sexuado dentro del lenguaje. Consiste en una serie de demandas, tabúes, sanciones, mandatos, prohibiciones, idealizaciones imposibles y amenazas: actos performativos del habla, por así decirlo, que ejercen el poder de producir el campo de los sujetos sexuales culturalmente viables. (Butler: 2002: 162)

La resistencia, por tanto, debe articularse en y desde un espacio cultural que pueda alterar aquello que lo simbólico reitera. Y será mucho más eficaz si entendemos que el sexo, como dice Butler, “siempre se produce como una reiteración de normas hegemónicas” (2002: 162) y, en cuanto tal, no es un original. Se trata de una copia discursiva que produce lo que nombra. Lo que observamos es una

reiteración productiva [que] puede interpretarse como una especie de performatividad. La performatividad discursiva que parece producir lo que nombra, hacer realidad su propio referente, nombrar y hacer, nombrar y producir. (Butler: 2002: 162)



Esto que se manifiesta como una resignificación no es una autoridad *per se*. Se trata de una reiteración que resignifica, que produce lo que declara e instaura una ficción.

La autoridad/el juez (llamémoslo "él") que aplica la ley mencionándola no contiene en su persona esa autoridad. Como la persona que habla eficazmente en nombre de la ley, el juez no origina la ley ni su autoridad; antes bien, "cita" la ley, consulta y vuelve a invocar la ley y, en esa reinvocación, reconstituye la ley. (Butler: 2002: 163)

Lo que Butler señala es que la resistencia en pro de lo femenino será mucho más efectiva en la medida en que entendamos que la identificación de los sexos como un acto performativo, que no tiene en sí una autoridad sino que ésta le viene de la reiteración que se promueve. La metáfora del juez lo ejemplifica claramente.

Entonces, esta obligatoriedad heterosexual, ¿de dónde adquiere su autoridad?, ¿quién o qué la dicta?, ¿hay un punto que pueda ser reconocido como el lugar de donde proviene este poder?, ¿existe un origen que pueda validar la jerarquía que se ha impuesto como regla? o ¿es la propia iterabilidad de lo que se supone como autoridad la que crea la ficción del poder mismo?

Ir al origen de esta fuente de la que emana la autoridad de lo simbólico no tiene sentido porque implicaría ir hacia ese yo imaginario, no fragmentado, cuya recuperación produciría un sujeto alienado.

La autoridad se constituye haciendo retroceder infinitamente su origen hasta un pasado irrecuperable. Este diferimento es el acto repetido mediante el cual se obtiene legitimación. La referencia a una base que nunca se recobra llega a constituir el fundamento sin fundamento de la autoridad. (Butler: 2002: 164)

No estamos ante la posibilidad de asumir una posición u otra sino de repetirla. Este es el acto que lleva a cabo el sujeto en su posicionamiento

sexual. Un acto que, en la mayoría de las veces, se realiza de manera inconsciente.

Entendemos que identificarse con una posición sexuada no es sino una imposición que se asume inconscientemente porque escapa a la esfera de nuestra propia subjetividad y se instala en la esfera de lo cultural que nos absorbe y nos excede como sujetos tendientes a ubicarnos del lado de uno de los extremos tensionados: lo masculino o lo femenino.

Tanto la ley que regula la sexuación así como la asunción del sexo existen a partir de la cita, de este hecho de ser nombrados como tal. Es el discurso el que los crea. El discurso crea el objeto que luego dice representarlo.

discurso objeto discurso



En este contexto, todo discurso es el resultado de una interpretación determinada de la realidad cuya objetividad es ficticia también. Butler dice que “una cita será a la vez una interpretación de la norma y una oportunidad de exponer la norma misma como una interpretación privilegiada”. (2002: 164) He aquí lo interesante de la teoría de la performatividad.

El argumento principal no es la iterabilidad de la ley como origen de la ley misma. Es la oportunidad de lo nuevo que nos brinda la iterabilidad en sí. El quiebre de la estructura, aparentemente indestructible, está en el origen de la estructura misma ya que en cada repetición interpretada de la ley que promovamos tenemos la oportunidad de resignificarla en algo distinto. Lo imperdonable sería resignificarla en lo mismo. Otro panorama,

en cambio, abriría la resignificación de algo nuevo y somos de la opinión de que los textos robastianos que trabajamos también pueden operar en esta dirección.

Queda claro que el objeto no existe antes del discurso y que es la repetición del discurso la que hace que la representación discursiva de ese objeto (aquello que se instaure en el orden de lo simbólico) se torne ley. Una ley que representa al mismo discurso que la ha creado.

Además, se ha demostrado que en esta dinámica no hay un antes del discurso, un origen, una fuente. Por lo tanto, con relación a la identificación fantasmática y la asunción del sexo o de una determinada posición sexuada, cada caso va a producir la ficción de un "original" que legitima el desplazamiento hacia una posición o la otra. Por ello decimos que la identificación puede ser múltiple y la discusión sobre lo masculino y lo femenino no puede limitarse a un binarismo esencializante.

Hablar de la posibilidad de una identificación múltiple es entrar a las entrañas de lo simbólico y articular desde allí una resistencia a la heterosexualidad obligatoria que, considerando todo lo que hemos venido tratando de demostrar, ya no puede presuponer la legitimación de la abyección. Masculino y femenino, más que referentes de un simbólico intocable, se tornan para nosotros en instrumentos de una resignificación posible, en la que privilegiamos la atención sobre lo femenino porque creemos que es allí donde los textos de Roa Bastos introducen una novedad.

Hemos visto que el acto de resignificación en la iterabilidad, siempre y cuando no contraponga a la inercia de la imitación aceptada por lo social

en el ámbito de lo simbólico, no es censurable. En cambio, si el sentido es distinto, el resultado es una sanción negativa: la abyección. Somos del parecer que esta premisa es por demás cuestionable. El no sentido o el contra-sentido, si se prefiere, es una excelente oportunidad para la producción de un discurso por cuya médula espinal no fluya una simple imitación. Esto nos abre puertas hacia el ejercicio del criterio y la sana rebeldía ante la exclusión normativa.

Si bien nuestra discusión se está centrando en el contexto de la identificación y la asunción de lo sexual, no hay que perder de vista que el objeto real de nuestro interés tiene un alcance mayor: aquello que está más allá de una identificación estereotipada visto que la necesidad que se presenta es la de pensar el discurso literario como escenario alternativo para reformular un imaginario colectivo, en el que el diálogo con la diferencia sea posible.

Es evidente que Butler está en contra de tener que repudiar las figuras de la abyección homosexual para asumir una posición sexuada. No repudiar estas figuras y, además, considerar que se puede retornar a ellas, constituye para Butler un sobrepasar las limitaciones de la teoría lacaniana y subvertir el templo de las convenciones simbólicas. (2002: 165)

Preservar el heterosexismo de la cultura es negar la diferencia. O, lo que es peor, relegar la posibilidad de la diferencia a una condición de fantasía pasajera. Lacan, al final de la discusión tiene razón al decir que no hay un después de lo simbólico y que estamos atrapados en él como estamos atrapados en el lenguaje. Pero esto no debería significar que,

ante la perspectiva de este supuesto fracaso, no hagamos el intento de fortalecer nuestras alternativas de pensamiento e intentar una alteración radical de la estructura que nos somete.

Para mí el compromiso no es una categoría «a priori». El compromiso está dado de hecho. Es implícito. Nadie puede escapar. Ni siquiera los escritores reaccionarios, porque en la medida que produzcan una obra genuina de la reacción, están marcando las distancias entre lo que no debe ser y lo que puede y tiene que ser. (Roa en Martín: 1991: 131)

Esta es una de las razones que nos lleva a rescatar el esfuerzo literario de Roa Bastos. Un escritor como él, en su condición de exiliado, donde el exilio funciona como metáfora de la exclusión, no enfrenta una problemática fácil a la hora de resignificar su práctica pensante, su hábitat de convivencia social, su proyección discursiva y el anhelo de hacer de su país y de su gente otro país y otra gente. La práctica literaria de Roa, como él mismo lo define, va "ahondando en los grandes símbolos de la tierra, en las voces del pueblo, en esa trama de relaciones que forman un mito por pequeño que sea y que connota una multitud de significados posibles". (En Sabas: 1991: 130)

La resignificación desde la exclusión, no obstante la dificultad que pueda conllevar la reestructuración de su universo epistemológico, ha hecho que la mirada de Roa, hacia el contexto paraguayo y sus actores, se torne como una especie de "mirada de los espejos del deseo; esto es: reflejando la otra imagen oculta, el revés de la trama, el sueño tras la pesadilla, el anhelo cierto del fin del dolor". (Sabas: 1991: 131). Roa cree en la diferencia y no necesariamente como una fantasía pasajera. Dice:

Yo siempre estoy en la lucha terrible con la realidad, no sólo la del pasado, sino también la del presente. En la creación artística siempre hay una liberación, una descarga de esas entidades monstruosas, obsesivas, que pueblan el mundo real y onírico de los hombres de la

cultura. Ellos son, en cierto modo, los depositarios naturales de las grandes obsesiones colectivas, aunque éstas estén tamizadas, filtradas, a través de la sensibilidad artística. Lo que ocurre es que esas obsesiones viven con uno durante toda la vida y tienen tiempo de ocultarse, de camuflarse de tal manera que casi ni se reconocen. Este tipo de obsesiones no es sino una manera focalizada de sentir el mundo y la vida. A lo largo del tiempo, a lo largo de la vida de un hombre y de una colectividad, forman constelaciones de deseos, de mitos; constelaciones de realidad que no son todavía la realidad y que tratan de expresarse, que tratan de asir su forma a través del lenguaje. Y si el lenguaje es la dimensión por excelencia de lo social, entonces lo que hace un escritor cada vez que escribe un texto es arrojar una botella al mar del tiempo. El escritor es el gran náufrago de la historia que se comunica a través de estos mensajes que, a veces, no llegan a destino. (Roa en Martín: 1991: 135)

Su ejercicio crítico parte de una estrategia deconstructiva eficaz leal a su compromiso solidario con ese colectivo paraguayo que paradójicamente lo ha excluido. Apela a aquello que está más allá de lo simbólico aún siendo consciente de estar atrapado en él. En sus textos sus personajes son náufragos de la realidad y habitantes del deseo. Funcionan como el reflejo de un planeta solitario en el que Roa también se identifica, con la convicción puesta en la capacidad expresiva del lenguaje y en lo perfectible de la condición humana. Roa se pregunta

¿Pero qué es la realidad? Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla o imaginarla. (En Fischer: 1991: 159)

Preguntarse por la realidad como aquello que está más allá de la costumbre es preguntarse por lo que está más allá de lo simbólico. Roa es consciente de que lo simbólico, expresado aquí a través de la metáfora de la costumbre o del bosque, no puede impedirnos ver la diferencia ni debe constituirse en un límite para el salto hacia el vacío, hacia lo nuevo. Este salto implica una decisión: la reversión de la estructura de lo

simbólico. Y esta reversión tiene un desafío: resistirse a la normativización.

Para comprender este juego entre el discurso y su resistencia es necesario volver nuevamente a la reflexión teórica de Judith Butler sobre la condición heterosexual como norma para la identificación del sujeto del lado de lo masculino o de lo femenino. Antes, sin embargo, es conveniente aclarar que allí donde Butler habla de heterosexualidad, Roa habla de realidad, lo que equivale a hablar de normatividad, tradición. Lo heterosexual es la norma asumida por la imposición de una tradición, de una costumbre. Asimismo, allí donde Butler habla de homosexualidad, Roa habla de diferencia. Es la excepción a la norma. ¿En qué medida esta diferencia puede y debe resistirse a la normativización de su propio movimiento subversivo?

La economía heterosexista, al igual que cualquier proyecto totalitario, desautoriza la identificación del sujeto con una posición sexual fuera de su propia ley. En este sentido, la diferencia es relegada a "lo culturalmente inconcebible e inviable" (Butler: 2002: 168) o, lo que es peor,

se la considera como 'entretenimiento', se la presenta como la figura del 'fracaso' de lo simbólico para constituir plena y finalmente sus sujetos sexuados, pero también se la presenta siempre como una rebelión subordinada que no tiene el poder de rearticular los términos de la ley gobernante. (Butler: 2002: 168)

El peligro, por lo tanto, consiste en creer en el discurso de lo simbólico que nos obliga a pensar que toda diferencia pueda manifestarse como una simple utopía o como un evento pasajero incapaz de subvertir el sistema. Roa Bastos tiene conciencia de esta problemática y no deja de apuntarla en sus textos:



es notable la capacidad de recuperación que tienen los pueblos cuando hay voluntad de vivir y voluntad de seguir adelante. Eso es lo que yo trato de infundir un poco en mis alumnos, en las clases pequeñas que tengo. Pregonar la libertad como una especie de deber hacia la democracia. No la libertad como ejercicio individual, para cada uno, sino como un ejercicio colectivo. (Roa Bastos, en González F.: 2003: 3)

Pensar lo femenino como singular, en un contexto como el de Paraguay, relativamente joven en su toma de conciencia de toda alteridad como savia nutriente de la diversidad en su cultura, es un apostar por la desmarginalización del ejercicio de la diferencia. Significa darle un lugar en ese lenguaje en el que se sostiene la articulación de nuestra idea de país políticamente soberano, independiente y multicultural. Por ello decimos que identificarse con una posición sexual es identificarse con una opción política. El género es un ejercicio político bajo todos sus aspectos, de allí la importancia de la mirada de Butler para nuestro análisis de los textos roabastianos.

Debe tomarse en cuenta que esta lógica del repudio o de la marginalización de la diferencia, de la que el discurso del género es una perspectiva, es aplicable también a otros discursos como el étnico, el social, el literario entre otros. El repudio de esa alteridad, que se subleva a la ley de lo simbólico, es sintomática de países, como el Paraguay, que han conocido largos años de dictadura y, que en función a ella, han organizado su imaginario colectivo. Se constituye en una estrategia cruel de supresión o negación de la diferencia. Una estrategia ante la cual el escritor, según Roa, no puede permanecer indiferente:

El hombre de letras contemporáneo siente que su oficio se le torna de más en más una misión, una manera de actuar sobre su contorno. (...) Sumergido en el caldeado debate de nuestro tiempo, no puede evadirlo pero tampoco reflejarlo como un espectador pasivo o como un testigo desinteresado. (Roa Bastos: 1958: 74)

La tarea pendiente, por lo tanto, está en entender que una posición no puede ser adquirida necesariamente a expensas de la otra. La alteridad no se opone a la individualidad sino que la complementa y la hace posible. Lo que se considera culturalmente inviable debe ser revertido a fin de que todas las voces, independientemente de la función que determine su sexo, tengan un lugar político y público para la expresión alternativa.

El advenimiento de la ruptura con la lógica heterosexista se traduce en el acto de entender y actuar coherentemente en función de esa idea que nos indica que el objeto no es anterior a su enunciación. La pretensión de integridad por parte de la economía heterosexista es demagogia pura.

Lo que aparece como inviable es la identificación exclusiva con lo masculino o lo femenino, como si estos fueran territorios impenetrables por el discurso del otro. De allí que ese feminismo que rechaza su opuesto y lo excluye sea cuestionable por Judith Butler.

Cuando Roa Bastos se autodefine como feminista lo hace, como dice él, "en el buen sentido de la palabra. En la parte noble de lo que implica esta palabra" (En González F.: 2003: 3), rescatando lo que él considera como el papel importante que la mujer ha tenido en la historia de la construcción de la soberanía del Paraguay: resignificar desde la diferencia.

El sentido de nuestra reflexión, por lo tanto, no pretende agotar la complejidad de la unidad y la diferencia ni de hacer de la diferencia una nueva unidad. Apunta a subrayar que, en el ejercicio responsable de un

discurso excluyente como el género, al igual que otras categorías discursivas como las de raza o identidad, no goza de uniformidad alguna y es un punto de movilización política que debe ser repensado constantemente.

Masculino y femenino son extremos de una proyección de desplazamientos posibles. Son extremos con capacidad migratoria. Ambos son extremos dinámicos y esta condición, no necesariamente, debe implicar una política de exclusión.



CAPÍTULO IV: “El baldío” y la asunción de lo femenino



IV. 1 Intervención y fidelidad: configuración de una multiplicidad

En la narrativa de Roa Bastos no existe un volumen de cuentos que reúna en sí todas las características y funciones en base a las que se podría plasmar un mapa de la construcción de lo femenino y su singularidad. Sin embargo, sí existen textos desde los que se puede generar una mirada novedosa que nos permita esbozar una teoría alternativa al sistema falocéntrico desde donde se piensa el radical femenino.

De esta forma, un texto como "El baldío" es una herramienta de trabajo interesante. Nos ofrece una amalgama de situaciones mediante las cuales analizar la asunción de lo femenino desde una posición marcadamente masculina.

Los conceptos "masculino" y "femenino" no responden a criterios biológicos sino a posiciones. Estamos hablando de la posición del ser, de la función del ser. De esta manera, lo femenino puede ocupar el lugar o la posición de lo masculino y viceversa. Esta perspectiva, que evidentemente implica un mecanismo de desplazamientos posibles, es muy novedosa en el contexto de las letras paraguayas. Implica una ruptura con el tipo de pensamiento tradicional contemporáneo a Roa.

En "El baldío", lo femenino viene asumido y se da a conocer a través del personaje principal o sujeto operador masculino, que aparece en el relato y del cual ni siquiera conocemos su nombre. El hecho de no tener un nombre es llamativo. Quizás, la intención final del texto es focalizar la atención del lector en la importancia del gesto de este personaje que al no

contar con un nombre tampoco cuenta con ningún tipo de sujeción a un determinado imaginario. El simple hecho de llevar un nombre, ya sea de varón, ya sea de mujer, hubiera condicionado la lectura de su gesto. Un gesto importante justamente en la medida de la libertad de la que goza y el texto le deja gozar.

Desde su aparente naturaleza masculina, este personaje asume una posición femenina y, con ella se toma un sujeto de lo femenino singular, a través de dos actitudes frente al llamado de lo real: la de la intervención y la de la fidelidad.

Intervención en una situación particular donde se hace posible la transformación de aquello que ya le ha sido dado como rasgo significativo de su estructura masculina y que desestructura el sistema de un Otro que dicta las leyes del juego en la relación y en la interdependencia del sujeto yo y su entorno. La noción de intervención, por lo tanto, hace posible la transformación.

En el caso del relato en análisis, mediante la intervención del sujeto hombre, en posición femenina, se transforma el estado⁶⁵ inicial (Ei) disfórico en un estado final (Ef) eufórico. Este cambio tiene implicancias discursivas tanto en función del texto como de la estructura del pensamiento tradicional paraguayo, con respecto a la funcionalidad de las categorías de lo masculino y lo femenino. Además, es una modificación en la que pueden advertirse los cimientos de un proyecto teórico-político por parte del autor.

⁶⁵ En el *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje* leemos que "el término estado puede homologarse al término continuo, y el término discontinuo, que introduce en aquél la ruptura, es considerado como el lugar de la transformación". (Greimás-Courtés: 1982: 155)

El estado inicial (Ei) de "El baldío" está representado por figuras que conllevan en sí la idea de la muerte. El estado final (Ef), en cambio, se articula a partir de figuras que traducen vitalidad y esperanza. En el estado inicial (Ei) se nombra a la muerte mientras que en el estado final (Ef) se nombra a la vida.

El desplazamiento que se observa es el que se da de la muerte a la vida. Y esta es una alternativa distinta que propone Roa Bastos. Una alternativa que nos refiere la imposibilidad de fijar límite alguno entre estos estadios (muerte-vida ó vida-muerte) ya que ambos son parte de un ciclo que se reproduce al infinito. Un ciclo donde el infinito es un signo.

La otra actitud de esta singularidad de lo femenino, asumida por nuestro personaje varón, es la de la fidelidad. Específicamente, la fidelidad del sujeto yo ante su deseo. La intervención es directa y se activa mediante el desplazamiento efectuado al interior de las posiciones masculino y femenino. Pero ambas acciones, desplazamiento e intervención, solamente son pensables a partir de la fidelidad del sujeto yo a su deseo. El deseo deseado por el uno, no por el Otro.

En "El baldío" el personaje principal o héroe, al que, en términos semióticos, podríamos tipificar como el sujeto operador o sujeto de hacer⁶⁶, del cual Greimás y Courtés nos indican que está definido por la relación de transformación, es decir, por su contribución en el paso de un estado a otro. (1982: 396), no actúa en función al deseo del Otro sino que lo hace en función de su propio deseo. Roa Bastos deconstruye la

⁶⁶ Manejaremos aquí indistintamente los términos de "personaje principal", "héroe" o "sujeto operador" porque no queremos encasillarnos en una sola tipología para no condicionar nuestra mirada.

estructuralidad de la estructura y apela a un pensamiento situacional para conocer la verdad y redefinir la cadena de significantes en base a los que se articulará una nueva ética: la del deseo.

En sus "Ideas directivas para un congreso sobre la sexualidad femenina"⁶⁷ Lacan escribió que, a partir de los '60 ya no es posible hablar de categorías como "femenino" y "masculino" sino de "hombre" y "mujer". La pregunta que recorre su obra es ¿qué es la mujer?, y la conclusión a la que llega es que la mujer no existe. Si bien no objetamos ni establecemos aquí un acuerdo con este supuesto lacaniano, es importante mencionarlo por el hecho de que para nosotros sí es importante hablar de "femenino y masculino" como posiciones marcadas y específicas. Posiciones que, en el contexto social paraguayo y su literatura, funcionan de una manera estereotipada y convencional que no deja espacio a una mirada que fuera distinta a la de la biologización y tribalización de los términos.

El Paraguay es un país, al decir de Saro Vera, donde aún rigen principios establecidos de una sociedad sencilla en la que los términos femenino y masculino se definen por la función "ad intra" y "ad extra" que mujer y hombre desempeñan dentro y fuera del hogar.

En una perspectiva más tradicional, lo masculino en el Paraguay es un arquetipo caracterizado por los conceptos de producción, sustento, defensa, falta de sentimientos, habilidad, fortaleza, coraje, discreción y silencio. Lo femenino, en cambio, se caracteriza por la sensibilidad, la administración del sustento y de los productos del hogar, por la sumisión,

⁶⁷ En Jacques Lacan, *Escritos 2*. México: siglo XXI editores, 1985.

el recato. El entorno al cual pertenece es el "ad intra" del hogar. Es el elemento conservador de la comunidad. (Vera: 1994: 19)

Si bien, en el mundo global los roles se han mezclado de manera más prolífica, en el Paraguay se ha mantenido una cultura más homogénea y sencilla. Como dice Saro Vera,

el paraguayo vive interiormente en el mundo que ha recibido aunque los moldes sociales presentes ya no le correspondan. Su óptica de las cosas es la de sus antepasados. Él aporta muy poco para cambiar el enfoque heredado de la vida. (Vera: 1994: 195)

Lo que se señala en estas referencias al estudio de Saro Vera es que en el contexto social paraguayo lo femenino apela a ese "elemento inculcador más poderoso de los valores y anti valores de una cultura" (Vera: 1994: 19).

En tal sentido, la mujer no sólo es dueña del hogar sino su adorno y su orgullo. De allí que tenga menos derecho a equivocarse porque ocupa un lugar más prominente en la imagen del ámbito familiar. (Vera: 1994: 210) Esta presión que se ejerce sobre la mujer mediante la privación de su derecho a equivocarse produce en el imaginario paraguayo la figura de un ser cuya función no es sino la de la perfección como *sumun* de la negación.

Tales categorías, masculino y femenino, se sustentan en el despojo de lo propio y en la asunción de lo otro. Es decir, en la expropiación del deseo. Lo masculino y lo femenino son más bien arquetipos espartanos donde el aprendizaje del ser, el ser-ser, no está asociado al deseo sino al dolor porque, como escribe Saro Vera, la sociedad paraguaya

es una sociedad de supervivencia, que supone la lucha contra la naturaleza, contra la estrechez, las enfermedades y ocasionalmente contra el hombre mismo, el animal más sádico y peligroso. La vida

constituirá para él un desafío a la fortaleza, a la perseverancia y al aguante. (Vera: 1994: 53)

Roa Bastos conoce la realidad de su país y por ello abre espacio a la duda de lo establecido como principio cultural, como eje tradicional de categorización de estos arquetipos binarios y plantea un desplazamiento de esta esencialización, el cual resulta novedoso. Se apoya en los principios de su cultura para subvertirlos y ofrecer una mirada nueva. Una mirada en la que más que hablar de arquetipos plantea ver masculino y femenino como posiciones migrantes, desplazables⁶⁸. Les otorga flexibilidad y dinamismo.

Desenmascara estas categorías y plantea la posibilidad de que ambos términos puedan combinar sus funciones y, en un proceso de hibridación, puedan asumir uno del otro algún elemento propio. De allí que en un relato como "El baldío" no nos resulta extraño que el personaje varón ocupe el lugar de lo femenino y defina su singularidad mediante la intervención y la fidelidad de su acto no con respecto al deseo del otro sino a su propio deseo.

Asumir lo femenino es asumir el deseo. Y asumir el deseo conlleva a un desplazamiento que va de la muerte a la vida. Un desplazamiento de lo conocido (muerte) a lo desconocido (vida), de lo otro a lo propio.

"El baldío" no está exento de este discurso. Por ello, la actitud del personaje central del texto, quien abandona en un matorral un cuerpo muerto, está marcada por la intervención y la fidelidad ante su deseo de desear la vida. Más que huir del llamado del recién nacido que tira de él

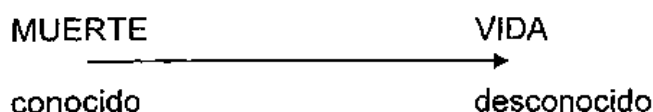
⁶⁸ El concepto de posición migrante alude a ese proceso que, como dice Antonio Cornejo Polar, "sitúa al movimiento (...) en un primer plano". (1995: 103)

con un vagido casi fantasmagórico, abandonado a su suerte en el mismo matorral, interviene en la situación y la transforma.

Hay algo en él que se activa en ese llamado. Algo que no está simbolizado en su ser estereotipado como varón, que escapa a su racionalidad. Hay una singularidad latente que es descubierta y asumida por él en el momento mismo del acto, en su intervención, mediante el cual se mantiene fiel a su deseo: dar la vida. Lo impredecible toma su lugar.

Asumir el desafío de la intervención lo lleva a decidir y actuar. Toma en brazos ese elemento marginal que regresa de manera insoportable desde lo real para evidenciar la singularidad de que es capaz todo ser humano, independientemente de la construcción ficticia de los estereotipos genéricos, y avanza con él hacia lo desconocido.

Algo distinto se ha articulado en este "hombre". Algo que hace que se desvincule de ese ideal social de hombre que rige en su comunidad y se aventure en lo no simbolizado para su posición. Algo que se traduce, en términos esquemáticos, en un desplazamiento que va de la muerte a la vida, de lo cognoscible a lo impenetrable:



Su capacidad de intervención y la fidelidad a su deseo hacen que como sujeto de lo masculino rompa con aquello que hasta ahora lo definían como tal e inauguran en él un tiempo nuevo. ¿De qué tiempo

estamos hablando? ¿En qué consiste este tiempo nuevo? ¿Cuáles son sus características más resaltantes?

Evidentemente estamos ante el tiempo de la vida. El tiempo de lo desconocido, de lo caótico, de lo no simbolizado. Del personaje del relato sabemos que se trata de un prototipo de hombre paraguayo identificable con los ideales de esa insensibilidad que la sociedad espera de él y para la que lo ha educado. Sabemos que el varón paraguayo no debe ser anímicamente débil. No debe demostrar que tiene sentimientos. Debe creer que no necesita de los sentimientos para ejercer su hombría.

Al varón paraguayo "le resulta imperioso dominar el dolor y la desgracia". (Vera: 1994: 57) La dulzura no condice con la implacabilidad que lo debe caracterizar. El ser implacables y dulces, en cambio, es propio de la mujer paraguaya. Sin embargo, la fidelidad a su deseo por parte de nuestro personaje hará eclosión dentro de sí y asumirá su remanente implacabilidad y su incipiente dulzura como elementos constituyentes de la nueva posición en la que se encuentra a partir de su respuesta ética.

Si lo conocido para el paraguayo es aprender a dominar el territorio en el que está inscrito, lo desconocido es abrirse al acontecimiento. El relato, por lo tanto, nos enfrenta, en un primer momento, a ese tiempo en el que la situación implícita de la muerte está dominado por el personaje. El personaje domina la muerte como domina su faena cotidiana. La muerte es una carga que él arrastra jadeante, sin sentimiento alguno, entre la maleza y los desperdicios. (Roa Bastos: 1991a: 7) Lo que se describe del personaje en relación a la muerte nada tiene que ver con algún tipo de

sentimiento que no fuera una furiosa interjección o un forcejeo. Lo implacable se traduce en indiferencia ante el cuerpo inerte que es arrastrado:

No tenían caras, chorreados, comidos por la oscuridad. Nada más que sus dos siluetas vagamente humanas, los dos cuerpos reabsorbidos en sus sombras. Iguales y sin embargo tan distintos. Inerte el uno, viajando a ras del suelo con la pasividad de la inocencia o de la indiferencia más absoluta. Encorvado el otro, jadeante por el esfuerzo de arrastrarlo entre la maleza y los desperdicios. (Roa Bastos: 1991a: 7)

El tiempo de la muerte es el tiempo de la dominación del discurso conocido. Es el tiempo del no-acontecimiento. El tiempo de la pasividad, de la indiferencia y de la oscuridad. Es el tiempo del arquetipo, de la racionalidad, de la estructura. Y como tal, es un tiempo finito, cuyas fronteras son visibles en la medida en que aquello que ha escapado a lo simbólico puede regresar para imponer su propio tiempo, el tiempo del deseo. El tiempo que hace posible la intervención y la fidelidad a ese acto que produce el acontecimiento. Es decir, que dejándose dominar por el deseo y su situación posible de verdad, se constituye en un múltiple singular y su sitio está al borde del vacío.

La intervención y la fidelidad al acto como ética del deseo se traducen, en este relato, en la asunción por parte de nuestro personaje/héroe de una nueva posición a partir de su encuentro con lo inesperado. No se trata de un encuentro fácil de definir o fácil de "decir" qué "es". Hay algo de indecibilidad con respecto a esta situación⁶⁹. Es un encuentro-desencuentro en el que se aflora la duda como un sentimiento feroz que

⁶⁹ Como dice Badiou, "la intervención (...) si bien constituye una decisión en cuanto a la pertenencia a la situación, sigue siendo en sí misma indecible". (1999b: 231)

lo moviliza, le hace titubear, le confronta con el no-saber-qué-hacer y le empuja hacia la huída-vacío, como reacción ante lo insospechado.

El personaje se enfrenta a una situación para él desconocida y, sin embargo, no sucumbe ante la falta de racionalidad a la que se ve expuesto. El no saber qué hacer no es propio del estereotipo que lo estructura como "hombre". Por ello, su titubeo es significativo. Evidencia un compromiso crítico con la realidad y con la posibilidad de "ser" y "hacer" algo distinto. La significación del titubeo y la acción posterior pone de manifiesto la validez de esa tesis antagónica de la máxima del *Eclesiastés*⁷⁰ que rescata Badiou y que dice que: "hay algo nuevo en el ser". (1999b: 234)

Su fortaleza estructurada frente la muerte se ve disminuida ante el repentino llamado de la vida y, mientras el vagido tirona de él y lo conduce hacia un reposicionamiento nuevo de su ser, se debate en el umbral del "entre dos muertes": la del bulto oscuro, cuya mirada ya es impasible, y la otra, la del bulto blanquecino que se resiste a asumirla como tal y que lo llama a un gesto distinto al que tuvo con el bulto que acaba de arrojar al matorral.

Se detuvo, se pasó el brazo por la frente regada de sudor, escarbó y escupió con rabia. Entonces escuchó ese vagido que lo sobresaltó. (...). Iba a huir pero se contuvo encandilado por el fogonazo de fotografía de un relámpago que arrancó también de la oscuridad el bloque metálico del puente, mostrándole lo poco que había andado. (...). Cerca del montón había un bulto blanquecino. El hombre quedó un largo rato sin saber qué hacer. Se levantó para irse, dio unos pasos tambaleando, pero no pudo avanzar. (Roa Bastos, 1991a: 8)

⁷⁰ "Nihil novi sub sole". (en Badiou: 1999b: 234)

El tambaleo y el no-poder escapar al llamado de la vida son expresiones que reflejan la duda del personaje ante su propia constitución como estereotipo masculino. Se abre paso una duda hacia la esencialidad de su posición constituida de manera unívoca: fortaleza, indiferencia, rabia. Esta duda se abre hacia ese discurso que lo extrapola de una constitución múltiple como ser.

Se trata de una duda que abre fuego hacia el imaginario colectivo paraguayo y su práctica social ya que en este ámbito el hombre no titubea, no llora, no tambalea. Mucho menos se ocupa de rescatar la vida aunque el privilegio de procrearla sea visto como un principio meritorio de su hombría. Sin embargo, aquí, este discurso pierde autoridad ante la posibilidad que plantea Roa Bastos.

En su relato, Roa escribe que el hombre

tendió la mano. El papel del envoltorio crujió. Entre las hojas del diario se debatía una formita humana. El hombre la tomó en sus brazos. Su gesto fue torpe y desmemoriado, el gesto de alguien que no sabe lo que hace pero que de todos modos no puede dejar de hacerlo. (1991a: 8)

El no saber por qué lo hace no le saca mérito a su intervención. Su gesto es torpe y desmemoriado pero es un gesto. Es una operación fiel al llamado de una intervención necesaria surgida al borde de un vacío. Como operación, al decir de Badiou, esta fidelidad aparece como un "contra-estado". (1999b: 260) En cuanto tal, la fidelidad como operación "organiza, en la situación, otra legitimidad de las inclusiones. Construye, (...), una suerte de otra situación". (Badiou: 1999b: 265)

Intervención y fidelidad aparecen, entonces, como dos hitos importantes de la cadena de significación de todo pensamiento alternativo

que busque herramientas para operar un quiebre en la estructura de lo simbólico. Son parte de un gesto que revela la caducidad del pensamiento binario en lo referente a lo masculino y femenino y que rescata la posibilidad de la construcción múltiple de estas posiciones y de la permeabilidad de sus atributos.

Esto es lo importante que debemos resaltar: aunque torpe y asqueado de su repentina ternura, en nuestro personaje el tiempo de la vida se impone ante el tiempo de la muerte no por el designio de un Otro externo sino por una intervención y una fidelidad consciente y suya ante el llamado del deseo.

IV. 2 El tercer relato de Roa: "El baldío"

A fin de tener el texto completo a la vista y ofrecer la oportunidad de recurrir a él las veces que creamos necesario, hemos convenido en transcribir aquí la versión de "El baldío". Utilizaremos la letra en cursiva para enmarcar la obra original de Roa y para diferenciarla, aún más, del resto del texto de nuestro estudio. Por lo tanto, el relato es el siguiente:

No tenían cara, chorreados, comidos por la oscuridad. Nada más que sus dos siluetas vagamente humanas, los dos cuerpos reabsorbidos en sus sombras. Iguales y sin embargo tan distintos. Inerte el uno, viajando a ras del suelo con la pasividad de la inocencia o de la indiferencia más absoluta. Encorvado el otro, jadeante por el esfuerzo de arrastrarlo entre la maleza y los desperdicios. Se detenía a ratos a tomar aliento. Luego recomenzaba doblando aún más el espinazo sobre su carga. El olor del agua estancada del Riachuelo debía estar en todas partes, ahora más con la fetidez dulzarrona del baldío hediendo a herrumbre, a excrementos de animales, ese olor pastoso por la amenaza de mal tiempo que el hombre manoteaba de tanto en tanto para despegárselo de la cara. Varillitas de vidrio o de metal entrechocaban entre los yuyos, aunque de seguro ninguno de los dos oíría ese cantito isócrono, fantasmal. Tampoco el apagado rumor de la ciudad que allí parecía trepidar bajo tierra. Y el que arrastraba, sólo tal vez ese ruido blando y sordo del cuerpo al rebotar sobre el terreno, el

siseo de restos de papeles o el opaco golpe de los zapatos contra las latas y cascotes. A veces el hombro del otro se enganchaba en las matas duras o en alguna piedra. Lo destrababa entonces a tirones, mascullando alguna furiosa interjección o haciendo a cada forcejeo el ha... neumático de los estibadores al levantar la carga rebelde al hombreo. Era evidente que le resultaba cada vez más pesado. No sólo por esa resistencia pasiva que se le empacaba de vez en cuando en los obstáculos. Acaso también por el propio miedo, la repugnancia o el apuro que le iría comiendo las fuerzas, empujándolo a terminar cuanto antes.

Al principio lo arrastró de los brazos. De no estar la noche tan cerrada se hubiera podido ver los dos pares de manos entrelazadas, negativo de un salvamento al revés. Cuando el cuerpo volvió a engancharse, agarró las dos piernas y empezó a remolcarlo dándole la espalda, muy inclinado hacia adelante, estribando fuerte en los hoyos. La cabeza del otro fue dando tumbos alegres, al parecer encantada del cambio. Los faros de un auto en una curva desparramaron de pronto una claridad que llegó en oleadas sobre los montículos de basura, sobre los yuyos, sobre los desniveles del terreno. El que estiraba se tendió junto al otro. Por un instante, bajo esa pálida pincelada, tuvieron algo de cara, lívida, asustada la una, llena de tierra la otra, mirando hacer impasible. La oscuridad volvió a tragarlas en seguida.

Se levantó y siguió halándolo otro poco, pero ya habían llegado a un sitio donde la maleza era más alta. Lo acomodó como pudo, lo arropó con basura, ramas secas, cascotes. Parecía de improviso querer protegerlo de ese olor que llenaba el baldío o de la lluvia que no tardaría en caer. Se detuvo, se pasó el brazo por la frente regada de sudor, escarbó y escupió con rabia. Entonces escuchó ese vagido que lo sobresaltó. Subía débil y sofocado del yuyal, como si el otro hubiera comenzado a quejarse con lloro de recién nacido bajo su túmulo de basura.

Iba a huir, pero se contuvo encandilado por el fogonazo de fotografía de un relámpago que arrancó también de la oscuridad el bloque metálico del puente, mostrándole lo poco que había andado. Ladeó la cabeza, vencido. Se arrodilló y acercó husmeando casi ese vagido tenue, estrangulado, insistente. Cerca del montón, había un bulto blanquecino. El hombre quedó un largo rato sin saber qué hacer. Se levantó para irse, dio unos pasos tabaleando, pero no pudo avanzar. Ahora el vagido tironeaba de él. Regresó poco a poco, a tientas, jadeante. Volvió a arrodillarse titubeando todavía. Después tendió la mano. El papel del envoltorio crujió. Entre las hojas del diario se debatía una formita humana. El hombre la tomó en sus brazos. Su gesto fue torpe y desmemoriado, el gesto de alguien que no sabe lo que hace pero que de todos modos no puede dejar de hacerlo. Se incorporó lentamente como asqueado de una repentina ternura semejante al más extremo desamparo, y quitándose el saco arropó con él a la criatura húmeda y lloriqueante.

Cada vez más rápido, corriendo casi, se alejó del yuyal con el vagido y desapareció en la oscuridad.

Con una lectura más fresca y directa del material escrito por Roa proponemos revisar algunas de las isotopías que conforman la oposición

central muerte-vida en base a la que se organiza lo que hemos llamado la capacidad de intervención y de fidelidad del sujeto ante el llamo de la ética de lo singular, la ética del deseo.

IV. 3 El plano semántico y figurativo de lo femenino como singular

La oposición central en el texto, cuya sanción es evidentemente eufórica, es la de muerte-vida. Ahora bien, a nivel semántico, ¿cuáles son las isotopías figurativas y temáticas que reflejan esta oposición muerte-vida? Y, ¿cómo se manifiestan, en el personaje, esa intervención y fidelidad que definen su singularidad?

Cuando hablamos de isotopías lo hacemos en el sentido semiótico del término, es decir, de planos homogéneos de significación, de una serie de unidades que tienen un común denominador.

Podemos distinguir dos tipos de isotopías, las figurativas y las temáticas. Los textos son campos nutridos por plurisotopías interesantes. El caso del texto de Roa Bastos no está exento de esta cualidad ni de la definición que Jacques Fontanille propone: "lo que se da a aprehender, el conjunto de fenómenos que se presta a analizar". (2006: 74)

Estamos frente a una lógica narrativa plurisotópica en la que las isotopías temáticas están representadas por la oposición temática muerte-vida y las isotopías figurativas están representadas por las oposiciones: "baldío-ciudad", "abandono-adopción", "familiar-extraño", "conocido-desconocido", "oscuridad-luminosidad", "silencio-vagido", "soledad-



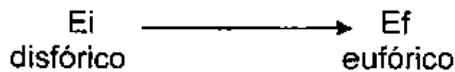
compañía” y “tristeza-alegría”. Si lo traducimos a un esquema el cuadro es el siguiente:



Básicamente, el común denominador es la oposición muerte-vida. El relato tiene un desarrollo narrativo en el que hay un recorrido de una posición a otra. De un estado inicial (Ei) se llega a un estado final (Ef). La transformación de la situación del estado inicial a la del estado final pasa por un recorrido que va de la muerte a la vida.

Esto es interesante porque con ello Roa subvierte el paradigma tradicional que establece un desplazamiento de la vida a la muerte y abre la posibilidad de la existencia de un estadio más allá de la muerte. Abre la posibilidad de una vida otra, más allá de su contenido como articulación simbólica de la ley. Esto coincide con esa sanción⁷¹ eufórica que plantea el relato y que marca su sentido de pertenencia, entre otros aspectos, al contexto general de la narrativa robastiana cuya visión filosófica particular, organizada en torno a la condición trascendente del ser humano, es una constante.

⁷¹ La sanción “es una figura discursiva, correlativa a la manipulación, que, inscrita en el esquema narrativo, ocupa su lugar en las dos dimensiones pragmática y cognoscitiva. Considerando que es ejercida por el Destinator final, presupone en él una competencia absoluta”. (Greimás-Courtés: 1982: 346)



El discurso roabastiano implica, entonces, el despliegue de un mundo en el que la asunción de las dificultades, los fracasos y los errores fortalece al sujeto que, en términos de Badiou, se define como "el proceso de ligazón entre el acontecimiento (por tanto, la intervención) y el procedimiento de fidelidad (por tanto, su operador de conexión)". (1999b: 266)

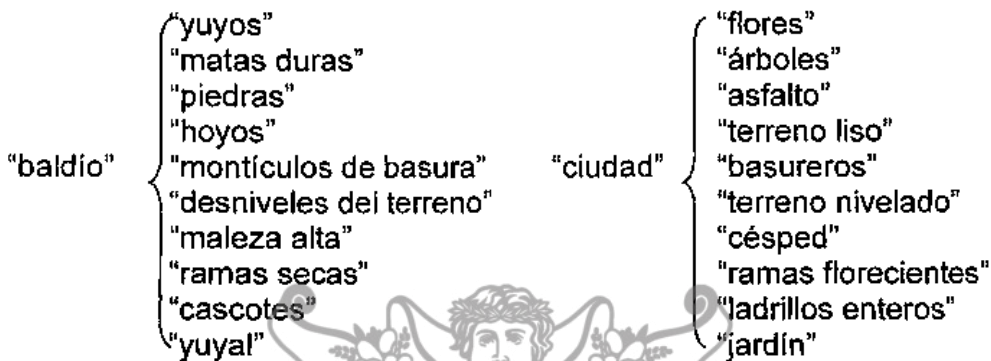
Como desplazamiento, este recorrido de la muerte a la vida se manifiesta de manera más explícita en términos figurativos donde las oposiciones isotópicas se expresan tanto a nivel espacial como temporal y actoral.

En el nivel figurativo-espacial tenemos la oposición isotópica "baldío-ciudad" donde la isotopía "baldío" se construye en torno a varias figuras como "yuyos", "matas duras", "piedras", "hoyos", "montículos de basura", "desniveles del terreno", "maleza alta", "ramas secas", "cascotes", "yuyal". La isotopía "ciudad", en cambio, no tiene en el texto ninguna figura espacial que la represente. Está compuesta solamente de una percepción sonora que alude a ella. El "apagado rumor" que la designa como tal.

Varillitas de vidrio o metal entrechocaban entre los yuyos, aunque de seguro ninguno de los dos oíría ese cantito isócrono, fantasmal. Tampoco el apagado rumor de la ciudad que allí parecía trepidar bajo la tierra. (Roa Bastos: 1991a: 7)

No obstante, si analizamos esta figura por oposición a "baldío" es evidente que "ciudad" como isotopía espacial está compuesta por todo aquello que niega la constitución del terreno baldío, aunque el texto no lo mencione descriptivamente. Está compuesta por "flores", "árboles",

"asfalto", "terreno liso", "basureros", "terreno nivelado", "césped", "ramas florecientes", "ladrillos enteros", "jardín". En términos gráficos tendríamos más clara la oposición de ambas composiciones:



En términos espaciales, la isotopía "baldío" representa, con relación al cuerpo propio⁷², un "aquí" y la isotopía "ciudad" un "allá". Por lo tanto, el desplazamiento que se realiza en el texto es un recorrido de un "aquí" hacia un "allá" donde el "aquí" tiene una connotación negativa, se refiere a la muerte, y el "allá", a pesar de ser una presencia disminuida y débil con respecto al "aquí", tiene una connotación positiva. Se refiere a la vida.

Este "aquí" también puede ser identificado con "un lugar conocido". El "baldío" es un "lugar conocido" por el personaje central porque recurre a él para esconder aquello que no desea que sea visto por otro. Esconde lo que suponemos es el cuerpo de su delito. La "ciudad", en cambio, es el "lugar desconocido" al que se dirige con ese hallazgo que le brinda la oportunidad de un nuevo semblante.

Por lo tanto, el desplazamiento que se observa desde el "lugar conocido" hacia el "lugar desconocido" es el desplazamiento desde el

⁷² Jacques Fontanille habla del cuerpo propio como "el cuerpo sintiente que es la primera forma que toma el actante de la enunciación. En efecto, antes incluso de que pueda (o no) ser identificado como un sujeto (Yo) este último es implantado como centro de referencia sensible, reaccionando a la presencia que lo rodea". (2006: 84-85)

centro a la periferia. Es decir, con respecto al cuerpo propio, el "baldío" representa el centro mientras que la "ciudad" representa la periferia.

El centro está ocupado por el tema de la muerte y la periferia por el tema de la vida. Esto podría resultar desconcertante para cualquier lector ya que, comúnmente, los relatos suelen ofrecer una estructura inversa. Sin embargo, este movimiento tiene un sentido en la economía del relato robastiano porque representa la inversión del recorrido tradicional de la vida hacia la muerte y el desplazamiento circular en el que las fronteras entre la muerte y la vida se disipan y conducen al personaje hacia la posibilidad de una plenitud distinta más allá de su desdicha. Más allá de la ética de la comunidad y esa oscuridad producida por el contacto con la muerte.

La ética del deseo es aquí la ética de una teología mítico-cristiana que le deriva a Roa Bastos de esa formación particular que le brinda su madre y de la visión cosmogónica de sus ancestros guaraníes para quienes la muerte no es sino la continuidad de la vida. "El baldío" comunica, mediante la intervención y la fidelidad, el desplazamiento circular de la muerte a la vida:



La isotopía "oscuridad-luminosidad" está representada a nivel de lo figurativo-temporal por la oposición "noche-noche". En el texto no aparece la oposición tradicional "noche-día" porque la categoría de "día" no es mencionada y no es pensada como un elemento de oposición. Lo que

aquí tenemos es una interesante oposición “noche-noche” donde la graduación de lo oscuro a lo luminoso es lo que determina la oposición entre estos términos aparentemente similares.

Por un lado, tenemos la isotopía “oscuridad” expresada en la figura de una “noche oscura” y, por el otro, tenemos la isotopía “luminosidad” expresada en la figura de una “noche iluminada”. Cabe destacar que esta isotopía “luminosidad” está representada por figuras que constituyen una presencia muy vaga mientras que la isotopía “oscuridad” se expresa en figuras de carácter más constantes.

La isotopía “oscuridad” se expresa, fundamentalmente, con la figura de “noche oscura”. Esta figura, a su vez, está compuesta por otras entre las que podemos mencionar las de “sombras” y “noche cerrada”. En cambio, la isotopía “luminosidad”, expresada en la figura “noche iluminada”, contiene en sí otras figuras, algunas de ellas compartidas con la isotopía anterior, “sombras” por ejemplo, y otras que se contraponen a lo densamente oscuro. Nos referimos a “claridad”, “pálida pincelada [de luz]”, “fogonazo de fotografía de un relámpago”.

En este relato, a diferencias de otros, no podemos observar, a nivel figurativo-temporal, distintos cronónimos⁷³. Normalmente, a partir de las denominaciones de tiempo podemos dividir un relato en horas, semanas, meses, año, período, épocas, estaciones, entre otros. Sin embargo, en el presente texto la categoría de tiempo no es tan importante ya que todo el

⁷³ Según A.J.Greimás y J.Courtés: “algunos semióticos (G.Combet) proponen introducir el término cronónimo para designar las duraciones con denominación propia («día», «primavera», «paseo», etc.): esta palabra puede reemplazar con ventaja al término período”. (1982: 95-96)

desplazamiento desde la muerte a la vida ocurre en una noche. Es más, ocurre en una fracción de la noche.

Si tuviéramos que identificar un tiempo que enmarque el relato, éste sería el de la noche que acoge a las dos siluetas del inicio del texto y a las dos del final del texto:

No tenían cara, chorreados, comidos por la oscuridad. Nada más que sus dos siluetas vagamente humanas. (...). Cada vez más rápido, corriendo casi, se alejó del yuyal con el vagido y desapareció en la oscuridad. (Roa Bastos: 1991a: 111-113).

A nivel figurativo-actoral, en el relato tenemos tres personajes interesantes. Se podría decir que los tres van a cambiar de estado. Van a hacer y van a sufrir una transformación. Estos tres personajes son: el que hace posible la acción del relato (sujeto operador), quien es el que interviene y es fiel a su deseo (sujetos de estado). El de la silueta inerte y el de la criatura. De estos tres personajes, el principal o héroe es el que lleva a cabo la acción que transforma el estado inicial en final con respecto a los otros sujetos y con respecto a sí mismo.

El universo figurativo del personaje identificado con la silueta inerte está conformado por las siguientes figuras: "pasividad", "inocencia", "indiferencia", "ruido blando y sordo", "cuerpo que rebota sobre el suelo", "carga rebelde", "pesado", "resistencia pasiva", "cabeza dando tumbos alegres", "cara de tierra", "mirar impasible", "arropado con basura, ramas secas, cascotes".

Donde, a su vez, las figuras pueden dividirse en tres grupos distintos: actitud, movimiento y sensación. En el primer grupo se aglomeran las figuras de "pasividad", "inocencia", "indiferencia", "mirar impasible".

actitud {
 "pasividad"
 "inocencia"
 "indiferencia"
 "mirar impasible"

En el segundo, "cabeza que rebota sobre el suelo", "cabeza dando tumos alegres", "arropado con basura, ramas secas", cascotes".

movimiento {
 "cabeza que rebota sobre el suelo"
 "cabeza dando tumos alegres"
 "arropado con basura, ramas secas, cascotes"

En el tercio, tenemos las figuras de "ruido blando y sordo", "carga rebelde", "pesado", "resistencia pasiva"

sensación {
 "ruido blando y sordo"
 "carga rebelde"
 "pesado"
 "resistencia pasiva"

El plano de la actitud es propio del personaje principal, del que no conocemos más que la descripción que se hace de él como si fuera una silueta. El plano de los movimientos afecta de los otros dos personajes que aparecen en el relato: el cuerpo inerte que es arrastrado y el cuerpo vivo del recién nacido. El plano de la sensación, en cambio, corresponde enteramente al cuerpo inerte.

Es llamativa la paradoja aquí presente: ya que, comúnmente asociaríamos el plano de las sensaciones a la idea de vida. Aquí, sin embargo, las sensaciones están en el orden de la muerte con lo que la

idea de este estado final se arranca de su significado tradicional para abrirse hacia uno nuevo. La idea de muerte, en el relato de Roa, da paso a la de vida porque no está desprovista de elementos que le recuerdan a ella y porque puede retornar a ellos en una nueva dimensión y situación.



La isotopía figurativa-actoral que reúne a estas figuras es la de lo "conocido" y lo "familiar". El personaje que asociamos al tema de la muerte es el que resulta conocido y familiar al contexto en el que se mueve el personaje que interviene y toma una decisión al interior del relato. Esto resulta desconcertante, sin embargo, no descarta lo interesante de la propuesta ya que, si consideramos la perspectiva filosófica que enmarca el conjunto de la obra literaria robastiana, podremos ver que una particularidad de ella es considerar el tema de la muerte como algo conocido, familiar, seguro.

El tema de la vida, en cambio, representa lo desconocido, lo impredecible, lo extraño al ser humano que no puede adivinar qué le depara su destino y a qué debe enfrentarse constantemente en medio de la incertidumbre. Una incertidumbre que representa un vacío frente a la certeza de la muerte.



El texto de Roa Bastos parece ser la segunda parte de una historia primera que no nos viene narrada pero que está allí, por debajo de la estructura del relato mismo. Esto puede verse en el cambio de estado que sufre el cuerpo arrastrado por el matorral que de la vida ha sido desplazado hacia la muerte. No sabemos las causas que originaron este cambio pero nos queda claro que a raíz de la intervención del personaje principal, el otro habitará el inframundo y permanecerá en él. Un inframundo representado aquí por la figura del "matorral".

El tercer personaje es el de la criatura que ocupa el fragmento final del relato. El conjunto figurativo que rodea a este personaje está dado por las siguientes figuras: "vagido", "llanto", "recién nacido", "bulto blanquecino", "formita humana", "criatura húmeda y lloriqueante". La isotopía figurativo-actoral en torno a la cual podemos reunir estas figuras es la de lo "desconocido" y lo "extraño".

Se trata de un personaje también desconocido y extraño que entra a la vida de nuestro personaje principal para articularlo como un ser nuevo. Lo enfrenta a sensaciones nuevas y a la urgencia de una decisión. El hombre se encuentra asombrado ante su descubrimiento, ante la sorpresa de la vida en su andar por la muerte. Este asombro lo desarma, le hace perder esa insensibilidad con la que su género lo tiene acostumbrado y le abre hacia una posibilidad distinta de constituirse en sujeto a partir del reconocimiento del otro en su vida. Aunque torpe y desmemoriado, el gesto está allí.

El hombre la tomó en sus brazos. Su gesto fue torpe y desmemoriado, el gesto de alguien que no sabe lo que hace pero que de todos modos no puede dejar de hacerlo. (Roa Bastos: 1991b: 113)

La criatura lo enfrenta a una ternura suscitada por la sensación o la constatación del profundo desamparo de la que es víctima. Aquí la relación entre ternura y desamparo es llamativa porque es una relación que conjuga, socialmente hablando, a ambos personajes.

Por un lado, el desamparo es evidente en la criatura abandonada. Sin embargo, esta idea alude también al desamparo que conlleva la relación con la muerte. Nuestro héroe también es un desamparado de la vida, se enfrenta solo a la muerte de un otro, similar y distinto a él. Y cuando está a punto de sucumbir ante esta carga tan pesada, el vagido de otro desamparado lo llama a la vida. Por lo tanto, el cambio de estado que aquí puede visualizarse es el que traduce el desplazamiento del desamparo a la compañía, de la soledad a la compañía. Criatura y hombre, del desamparo de la muerte pasan al regocijo de la compañía, a la gran aventura de lo desconocido que es la vida.

En el caso específico del personaje representado por la criatura podemos decir que dejará de ser un marginal, un condenado a la muerte, para aparecer como elemento dominante en su posición de dador de vida. La criatura es quien le ofrece al otro también la posibilidad de una nueva vida. Ambos están juntos en esta nueva situación ya que tanto el haber llamado como el haber decidido actuar en bien de uno distinto a sí, es el acto de la apuesta por la vida. Es la respuesta al llamado de la intervención y de la fidelidad al deseo.

Podríamos decir que dar la vida es la consigna en relato. El héroe da la vida a la criatura en la medida en que interviene a favor de su continuidad en el mundo de los vivos. Y, la criatura, da la vida al héroe en

el momento en que le rebela la existencia en él de un sentimiento mediante el cual asume una maternidad singular provocada por su fidelidad al deseo.

Nuestro personaje principal experimenta una transformación. Este cambio se lleva a cabo en dos fases: una primera en la que está muerto-en-vida y carga el peso de lo que suponemos que es su delito. Un peso por lo que será excluido del orden de lo social y atravesará el umbral hacia lo marginal. Un peso que lo expulsa del orden de lo general y de lo racional. Y una segunda, en la que él vuelve-a-la-vida, mediante la relación con un otro (la criatura) que lo confronta con el orden de lo singular y de lo real.

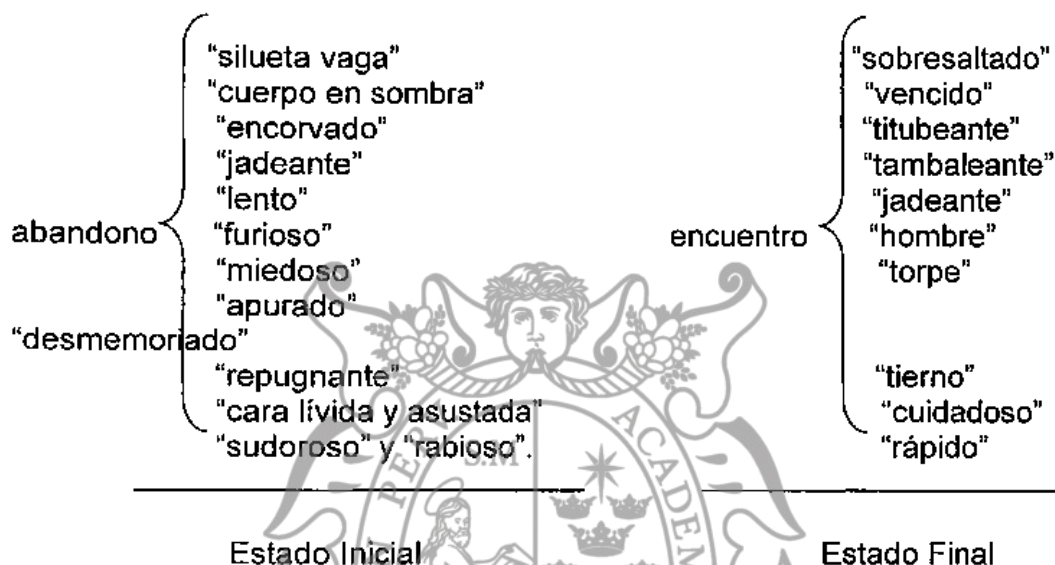
En la oposición muerte-vida, considerando la sanción eufórica del relato, la posición dominante asume la isotopía temática "vida" mientras que la de la "muerte", si bien al principio está en esta posición de dominación, al final queda desplazada.

Por otro lado, la composición del héroe del relato está conformada por otras figuras más. En su primera fase, por las figuras "silueta vaga", "cuerpo reabsorbido en su sombra", "encorvado", "jadeante", "lento", "furioso", "miedoso", "apurado", "repugnante", "cara lívida y asustada", "sudoroso" y "rabioso". En la segunda, en cambio, por las figuras "sobresaltado", "vencido", "titubeante", "tambaleante", "jadeante", "hombre", "torpe", "desmemoriado", "tierno", "cuidadoso" y "rápido".

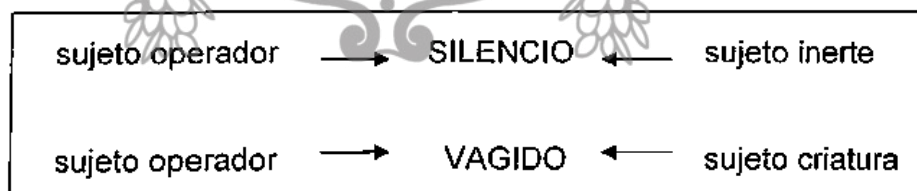
En la primera fase, la isotopía figurativa de "abandono" reúne a su alrededor tanto al personaje-silueta-inerte como al personaje principal,



mientras que, en la segunda fase, la isotopía figurativa "encuentro" relaciona a nuestro héroe con el personaje-criatura.

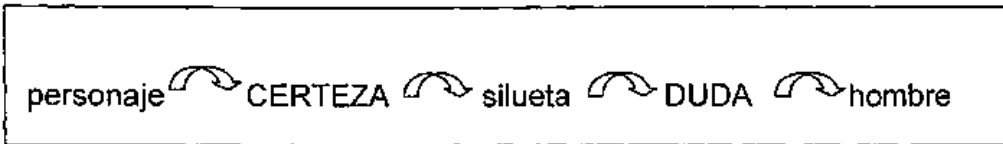


De igual manera, en esta primera fase la isotopía figurativa de "silencio" reúne a los dos personajes adultos mientras que, en la segunda fase, la isotopía figurativa de "vagido" conecta al hombre con la criatura.



En esta primera fase es también interesante ver como no hay una referencia al personaje principal sino como una "silueta vagamente humana". El ser portador y dador de muerte lo animaliza, lo acerca a la fetidez dulzarrona del baldío, a la de los excrementos de animales. Sin embargo, en la segunda fase esta silueta ya es nombrada como "hombre": "El hombre quedó un largo rato sin saber qué hacer". (Roa

Bastos: 1991b: 112) En otros términos, la certeza, asociada al acto por instinto, hace del personaje una silueta; la duda, en cambio, lo hace hombre.



El cambio que se observa es el que va desde un estado de animalización a un estado de humanización. El estado inicial (Ei) disfórico coincide con el proceso de animalización mientras que el estado final (Ef) eufórico con el de humanización. Aquí se puede visualizar mejor la estrategia deconstructiva de Roa ya que el concepto de animalización nos refiere un conjunto de ideas que nos reporta todas las figuras posibles del instinto. El animal es aquel que actúa por instinto, a diferencia del hombre en quien domina su capacidad pensante.

Este hecho de pensar significa dar prioridad a lo racional pero también significa actuar con sensibilidad a partir de la duda. Es decir, a partir de aquello que hace que nuestro sistema establecido en certidumbre tambalee y permita un abre puertas hacia un nuevo desafío. En comparación a lo animal, lo humano es racional y sensitivo a la vez.

Con esto, entendemos que Roa destaca la posibilidad que tiene el hombre de transformar una situación en base a su percepción del mundo desde lo racional y desde lo sensible, es decir, desde lo que se podría identificar como el elemento principal de lo masculino y de lo femenino. Nuestro personaje, reúne ambos elementos en sí y al hacerlo no tiene

problema en migrar de una condición a otra en función de su respuesta ante el llamado de lo singular. Por eso, nuestro personaje, al final, aparece nombrado como "hombre". Este nombre, evidentemente no alude a su condición genérica, sexual. Alude a su articulación como sujeto de lo singular a partir del acto.

El contraste entre la muerte y la vida, el llamado del vagido del niño desconocido lo enfrentan a una necesidad de apuesta por la vida: la suya como sujeto. En cuanto tal, viene articulado en una fase parecida a la del espejo en donde el otro que lo nombra no tiene el efecto alienante del gesto de la madre. Se trata de un gesto que, más bien, lo incluye

En la oposición muerte-vida vemos que ambos extremos representan la partición básica entre lo propio y lo otro. Donde lo propio hace referencia a un eje temporal, definido por el "ahora", a un eje espacial definido por el "aquí" (el baldío) y a un eje actoral representado por el "hombre". Lo otro, en cambio, corresponde a un eje temporal identificable con el "después", a un eje espacial organizado en torno a un "allá" (la ciudad) y a un eje actoral representado por la "criatura".

"El baldío" es un relato plurisotópico cuyo sentido está dado por la oposición central muerte-vida en la que el desplazamiento realizado por el sujeto operador (personaje central, héroe o principal), quien al contacto con dos sujetos de estados (personaje-silueta-inerte y recién nacido-criatura), se ve asaltado por sentimientos para él desconocidos hasta entonces que lo convocan a una intervención comprometida así como a la fidelidad con una ética singular.



CAPÍTULO V: El registro del otro singular



V.1 Un antecedente en Lacan

Anteriormente nos hemos referido a la figura de Abraham y a la lectura que Derrida ha hecho de este mito. En esa ocasión, hemos dicho que Derrida sugiere tres paradojas: la de la responsabilidad, la del secreto y la del perdón, con respecto al episodio bíblico del Génesis que nos describe la relación de Abraham con el otro identificado como Dios, Yavé. Asimismo, hemos propuesto una lectura de lo femenino como singular considerando lo establecido en la lectura de Derrida y llegamos a decir que lo femenino en su singularidad también se halla atravesado por una paradoja triple, en las que nociones como responsabilidad, secreto y perdón también se encuentran presentes.

¿De qué manera esta triple paradoja atraviesa lo femenino como singular? Pensamos que el proceso de atravesamiento se produce a partir del llamado que ejerce sobre el sujeto la presencia de un otro que se articula desde una instancia singular, es decir, inaprensible e irrepresentable en el código simbólico. Inesperada en la realidad del sujeto mismo.

Frente a este llamado, el sujeto de lo femenino se comporta de tres maneras distintas, definidas por la fidelidad, la traición y el sacrificio.

En primer lugar, por acudir al llamado de un otro-singular, sacrifica su relación con la ética del otro-comunitario, un otro que está en el orden de lo simbólico y permanece fiel a su deseo, elemento que está, más bien, en el orden de lo real. Es decir, de aquello que retorna para desestabilizar un sistema y abre hacia algo nuevo. Este es el caso de Margaret.

En segundo lugar, por no responder al llamado del otro-singular, el sujeto de lo femenino permanece fijo en su condición genérica, prioriza su condición de estereotipo y traiciona su fidelidad a la ética del deseo. Este es el caso de Eleuteria.

En tercer lugar, por no poder responder ni al otro-singular ni al otro-comunitario, el sujeto de lo femenino se instala en una posición intermedia en la que intenta re-establecer un orden primero e imaginario, una conjunción de lo uno con lo otro, con una fe ciega en su "poder hacer" y en la exigencia de su propio sacrificio como moneda de cambio. Este es el caso de Poilú.

Si bien el principal interés de este capítulo es analizar el acto de Margaret y el de Eleuteria, nos parece necesario comentar brevemente que el soporte de la lógica narrativa que se instaure en esta tercera, de la que Poilú es una interesante expresión, es la del intercambio. En el sentido de que hay una presencia que viene dada por un contexto mítico que transforma la percepción de la realidad y ajusta la mirada del sujeto a un universo que está más allá de la norma y entra en el campo de la fe, en el que a cambio del sacrificio se re-establece una norma nueva.

Brevemente, diremos que este es el caso del relato "La rogativa", en el que aparecen los personajes de la niña Poilú y de la flor mítica conocida como Yasy möröti. La flor mágica tiene el poder de hacer llover abundante agua sobre los campos secos de la comunidad a la que pertenece Poilú pero exige algo a cambio. Exige, en sacrificio, la vida inocente de la niña.

La niña, a su vez, se encuentra totalmente desprotegida ante Yasy möröti porque esta flor, en cuanto mítica, tiene autoridad sobre ella en la

medida en que aparece como el elemento concreto de una presencia del orden de lo imaginario en cuya conjunción es posible la transformación o cambio de estado. Aquí, Poilú está desprotegida porque su fe en la posibilidad de un esfuerzo conjunto con Yasy mörötĩ puede mejorar la situación de su comunidad, aún cuando esto implique su propio sacrificio. Su fe en esta presencia sobrenatural, que se presenta ante ella en la forma de una flor, hace posible que la situación se transforme para bien de los suyos. Pero, aún más importante que esto, es la conciencia que toma esta niña de que el milagro será posible sólo en la medida en que ella ofrezca algo a cambio, algo de mucho valor como su vida. Poilú confía en lo que Felipe Tavy le cuenta sobre Yasy mörötĩ y, por ende, sabe que la aparición de esta flor traerá la lluvia y no titubea ante esta oportunidad.

Al igual que Margaret, la niña Poilú se hace mujer en su sacrificio, con la diferencia de que Margaret al dar este paso lo hace en función de su singularidad y Poilú lo hace en función de su singularidad y de su comunidad.

Poilú observa que la sequía ha fragmentado a la gente de su pueblo, ha hecho un corte en su estado originario. La unidad primigenia de su comunidad se ha visto quebrantada por la intervención de un elemento externo a la comunidad misma, cuya metáfora es la sequía, y ella busca la manera de hacer que la armonía primigenia, así como el cuerpo unitario del niño antes del advenimiento de la ley, pueda ser recuperada a pesar del corte existente.



Considerando que hablamos de un otro-singular (en el orden de lo real), de un otro-comunitario (en el orden de lo simbólico) y otro-mítico (en el orden de lo imaginario) es evidente que apoyamos nuestra lectura en los tres registros que Lacan propone para hablar de la articulación del sujeto: lo imaginario, lo simbólico y lo Real.

Proponemos abrir un paréntesis en este momento para revisar brevemente la especificidad de cada uno de los tres registros lacanianos.

En los últimos años, el análisis literario ha recurrido a la utilización de algunas de las herramientas del psicoanálisis para dar una explicación de lo que acontece en un texto literario como expresión y representación del universo humano. En este sentido, el psicoanálisis ha resultado ser un instrumento de gran ayuda.

La teoría psicoanalítica intenta una explicación de la complejidad humana a través de la indagación de la relación entre el hombre y el lenguaje. Estudia los actos del lenguaje, la verbalización de un discurso, sus asociaciones y formas de expresión. La palabra es aquí el punto de convergencia de significados, imágenes y significantes, de contenidos manifiestos y latentes en base a los que se pretende comprender los fragmentos que constituyen al ser humano. Es un instrumento que induce a la exploración y no a la pretensión de armonía. Propicia la indagación de la ambigüedad, del sin sentido, del acto involuntario, del lapsus revelador.

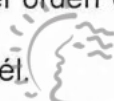
En el caso de su utilización en el campo literario, el psicoanálisis nos ha revelado la oportuna sorpresa de la escritura entre líneas, de la subdicie del texto, de la permeabilidad de su estructura discursiva en la

aparición de un lapsus textual mediante el cual indagar la multiplicidad sin la necesidad de pretender resolver el enigma. Uno de los aportes más interesantes del psicoanálisis a los estudios literarios ha sido la revelación del texto como un sistema abierto en el que confluyen intereses dispares de los que se puede hablar considerando su verdad situacional.

Uno de los psicoanalistas que tuvieron mayor influencia en los estudios literarios contemporáneos es Jacques Lacan. Sus ideas difíciles pero novedosas para el estudio del comportamiento del texto, de los personajes que se desplazan en él, de los sentidos que asume la palabra y de la intención de verdad que se propone su producción. En este sentido, la verdad o las verdades del texto están en relación con el contexto o los contextos que la enmarcan y orientan hacia una variedad de otros textos conectados entre sí.

En lo que se refiere a los dos relatos de Roa Bastos que nos proponemos analizar en este apartado, los tres registros lacanianos por los cuales se constituye un sujeto (lo imaginario, lo simbólico y lo real) son de fundamental importancia ya que nos ayudan a interpretar el atravesamiento de la singularidad de lo femenino, su estar atrapado entre la fidelidad, la traición y el sacrificio y su posibilidad de acción en la ruptura de la estructura que pretende reprimirla.

El primer aporte del pensamiento laciano que nuestra lectura toma en consideración es el que nos refiere que la identidad del sujeto incluye algo de lo que es y algo que está fuera de él. En este sentido, la primera constitución del sujeto se da en el orden de lo imaginario y le está dada por un elemento que es externo a él.



Lo imaginario representa esa primera etapa de la relación simbiótica que todo niño tiene con su madre. En su libro *Teoría literaria feminista* (1988) Toril Moi propone un resumen condensado y claro del orden imaginario lacaniano. Proponemos aquí una cita que nos facilitará la comprensión de este registro. Dice Moi que en la teoría lacaniana:

Lo Imaginario corresponde al período pre-edípico, en el que el niño se cree una parte de la madre, y no percibe ninguna separación entre él mismo y el mundo. En lo Imaginario no existen diferencia ni ausencia, sólo identidad y presencia. (...). En lo Imaginario, no hay subconsciente precisamente porque no hay carencia. (1988: 109)

El niño, como sujeto, no tiene idea de ser un sujeto. Es un no-sujeto. No es independiente. Sin embargo, con el paso del tiempo empezará a construirse una idea de sí mismo. Esta construcción se dará mediante su atravesamiento por una etapa que Lacan llama "el estadio del espejo". En este estadio, el niño tiene una imagen unificada de sí mismo y se constituye en sujeto a partir del mandato de su madre, a partir del mandato de otro que le dice "ese eres tú". Lacan dice:

Así, planteamos que un comportamiento puede ser imaginario cuando su oscilación entre imágenes lo hace susceptible de desplazamientos fuera del ciclo que asegura la satisfacción de una necesidad natural. ("Lo simbólico: 2)

Por ende, la identidad del sujeto es una imagen que está dada por el otro. Esta es una etapa narcisista en la que el sujeto está atrapado dentro de una imagen que está dentro y fuera de él. Es un sujeto alienado. Según Lacan,

lo Imaginario comienza con la entrada del niño en la Fase del Espejo. (...). Entre los 6 y 8 meses, el bebé entra en la Fase del Espejo. La función principal de la Fase del Espejo es dotar al bebé de una imagen unitaria de su propio cuerpo. Sin embargo, este «ego del cuerpo» es una entidad profundamente alienada. El niño, al buscarse a sí mismo en el espejo —o en el regazo de su madre, o sencillamente en otro niño— sólo percibe otro ser humano con el que se une e identifica. En lo Imaginario no hay, pues, ninguna sensación de un Yo separado, puesto

que este Yo siempre está alienado en el Otro. La Fase del Espejo no permite, pues, más que relaciones duales. (en Moi: 1988: 110)

A esta imagen unificada de sí, que el niño asume al ver su imagen especular y a partir del mandato del otro, nosotros asociamos nuestra idea del otro-mítico que está en el orden de lo imaginario y que funcionaría aquí como esa categoría lacaniana del yo ideal que designa el yo que hemos perdido, el yo unificado. El otro-mítico apela, entonces, a la idea de ese yo imaginario, anterior a la castración que, en el caso particular del relato de "La rogativa", se traduce en esa idea de la comunidad primigenia, no fragmentada que Poilú tiene y a la que desea restituir su condición original después del corte que se ha obrado en ella. Un corte cuya metáfora es la sequía.

Poilú, por lo tanto, ocupa un lugar intermedio, un "entre" que también deja entrever la tragedia de su soledad. Poilú representa una suerte de elemento conciliador entre la comunidad y la revelación de su fractura. En tal situación, responde tanto a las demandas de la ética de la comunidad, la rogativa de la lluvia, así como a la de la ética de lo singular, el sacrificio exigido por Yasy möröti.

Poilú habita el intersticio de lo femenino como singular, está entre lo singular y lo ordinario. Representa un "hacia" ya que responde a la demanda de la ética de la comunidad no por ser ésta la demanda de tal ética sino porque a través de su vinculación con ella puede acceder, conciliar y reconstituir la imagen de ese orden imaginario, anterior al corte de la Ley.



Lo simbólico es una segunda instancia por la que atraviesa el sujeto. Representa esa etapa en la que todo niño ingresa al mundo del lenguaje. Es una etapa que coincide con la aparición del padre.

El ingreso al mundo del lenguaje representa el ingreso al mundo del padre, de la cultura, de la represión, del principio de realidad. Asimismo representa el ingreso al mundo del deseo. En lo simbólico, el sujeto se articula como sujeto del deseo. Se articula como sujeto desde la falta, desde la carencia. Nuevamente, la claridad de Toril Moi nos ayuda a comprender mejor ese registro lacaniano.

La crisis edípica representa la entrada en el Orden Simbólico. Esta entrada también está vinculada a la adquisición del lenguaje. En la crisis edípica, el padre rompe la unidad dual de madre e hijo, y le prohíbe al niño volver a tener acceso a la madre y al cuerpo de la madre. (...) La pérdida o carencia que padece el niño es la pérdida del cuerpo maternal, y a partir de ese momento su deseo de madre, o de unidad imaginaria con ella, debe ser reprimido. Esta primera represión es lo que Lacan llama represión primaria, y es precisamente la que inaugura el subconsciente. (1988: 109)

Lo simbólico está asociado a la figura del padre porque esta es la figura que prohíbe la relación simbiótica del niño con la madre. Es la figura que separa al niño de la madre, impone la ley y rompe la unidad existente entre ambos. Por otra parte, la irrupción del padre representa la irrupción de la diferencia y de lo que Lacan llama como el lenguaje. Establece que

es necesario entender lo simbólico en juego en el intercambio analítico, teniendo en cuenta que lo que en él encontramos, y estamos definiendo, es lo que Freud definió como su realidad esencial, así se trate de síntomas reales, actos fallidos y todo cuanto en ello se inscriba; se trata todavía y siempre de símbolos, y de símbolos muy específicamente organizados en el lenguaje, que por consiguiente funcionan a partir de ese equivalente del significante y del significado: la estructura misma del lenguaje. ("Lo simbólico": 3)



El niño aprende que el significado es producto de la diferencia, de la exclusión, de algo que se prohíbe.

El que el niño aprenda a decir «Yo soy» y a distinguir esto de «tú eres» o «él es» implica que ha asumido el sitio que le ha sido asignado en el Orden Simbólico, y que ha renunciado a su deseo de identidad imaginaria con todas las demás posiciones posibles. El sujeto hablante que dice «Yo soy» en realidad quiere decir «Yo soy el (o la) que ha perdido algo» –y la pérdida que ha sufrido es la pérdida de la identidad imaginaria con la madre y con el mundo. La mejor forma de traducir la frase «Yo soy» es, pues, «Yo soy lo que no soy», según Lacan. (Moi: 1988: 109)

La intromisión de la figura del padre, como ley que interrumpe la relación armoniosa existente entre el niño y la madre, según Lacan, es la que se encarga de fundar el deseo a partir de una prohibición. El padre es quien instauro la lógica del deseo en el niño. Y esta lógica es similar al concepto derrideano de suplemento. Estamos, por lo tanto, ante la lógica de la suplementariedad, de la sustitución de un significante por otro.

A partir de aquí, el sujeto no podrá apropiarse del significado, se remitirá constantemente de un significante al otro, nunca estará satisfecho. En la perspectiva lacaniana, la subjetividad se define por el deseo y su articulación se opera en el orden de lo simbólico, en el orden del lenguaje. Dice Lacan que

Nacida entre esos animales feroces que debieron ser los hombres primitivos (a juzgar por nuestros contemporáneos no es tan inverosímil), la contraseña no es justamente aquello mediante lo cual 'se reconocían los hombres del grupo', sino aquello mediante lo cual "se constituye el grupo". ("Lo simbólico": 4)

Entrar en el orden simbólico implica la aceptación de la ley paterna:

Entrar al Orden Simbólico significa aceptar el falo como representación de la Ley del Padre. Toda la cultura humana y toda la vida en sociedad están dominadas por el Orden Simbólico, y en consecuencia por el falo como símbolo de la carencia. Al sujeto le puede o no gustar esta situación, pero no tiene elección! (Moi: 1988: 110)



A esta noción de ley paterna nosotros asociamos nuestra idea del otro-comunitario. Este no es sino el otro de lo simbólico. La ética de la comunidad coincide aquí con el orden de lo simbólico que registra Lacan. Es la ética del mandato del otro, la ética del ideal del yo, de ese ideal que funda la subjetividad en el mundo simbólico, en la comunidad.

La comunidad funciona como una categoría en la que el sujeto se siente mirado por el otro que le demanda satisfacer su deseo, el deseo del Otro⁷⁴. La ley de la comunidad es una ley en la que el sujeto busca la aprobación de un Otro, de esa mirada que regula y evalúa su comportamiento y sus decisiones. En la comunidad, el sujeto se pregunta ¿quién soy yo para el Otro? Este es el principio de realidad, el orden estructurado sobre una falta que busca su concreción en la satisfacción de un deseo que nunca llega a darse. Según Toril Moi, para Lacan, el deseo

se «comporta» precisamente como un lenguaje, va constantemente de objeto a objeto, de significante a significante, pero no consigue encontrar una satisfacción presente y completa, igual, que no se puede alcanzar un significado como presencia total. (1988: 111)

El sujeto no puede escapar de la red de lo simbólico o comunitario en la que se encuentra. Este es el caso que, en los textos de Roa Bastos, puede analizarse siguiendo la pista de un personaje como el de Eleuteria que aparece en el relato titulado "Pirulí".

⁷⁴ En el libro de Toril Moi leemos que "Lacan distingue entre un «Otro» (Autre) con «O» mayúscula y un «otro» con «o» minúscula. (...) Los empleos más importantes del Otro son aquellos en los que representa el lenguaje, el emplazamiento del significante, el Orden Simbólico o cualquier tercera parte de una estructura triangular. Otra forma ligeramente diferente de explicar esto, es decir, que el Otro es el lugar de formación del sujeto, o la estructura que produce el sujeto. Dicho de otra manera, el Otro es la estructura diferencial del lenguaje y de las relaciones sociales que constituyen el sujeto en primer lugar y en el que (el sujeto) debe asumir su lugar". (1988: 110)

Eleuteria traiciona su singularidad por responder a los mandatos de su comunidad. Sus discursos se articulan desde el mandato de la ética de la comunidad y, de esta manera, representan el estadio más tradicional de lo que implica lo femenino en el contexto socio-cultural paraguayo.

Lo real es el tercer registro lacaniano. Es el plano que se resiste a la simbolización, aquello que desestabiliza y ha quedado excluido de la simbolización. En ocasiones, se confunde lo real con la realidad. Lo real no es la realidad. Es, justamente, aquello que queda fuera de la realidad, la que, justamente, es entendida como representación de lo simbólico.

Con relación a lo real, Lacan establece dos criterios fundamentales. En primer lugar, lo real es lo que está fuera de la realidad, un lugar donde lo simbólico no puede dar cuenta de ello. Es lo que lo simbólico rechaza. Sin embargo, como registro excluido retorna a lo simbólico para desestabilizarlo.

El sujeto no puede escapar de lo simbólico excepto si se produce un acontecimiento singular que quiebre con la estructura que sujeta al sujeto.

V.2 El cuarto relato de Roa: “Pirulí”

Los textos de la cuentística de Roa Bastos son difíciles pero relativamente breves. Esto nos permite incorporarlos en el conjunto de nuestras reflexiones, lo cual nos facilita la lectura comparativa entre lo que aparece como texto firmado y aquello que podemos decir de él.

Como en el capítulo anterior, aquí también utilizaremos la misma modalidad. Transcribiremos el relato de Roa utilizando la letra cursiva para diferenciarlo de nuestra escritura. Las notas a pie de página que se

desprenden de este relato nos pertenecen. Son aclaraciones que introducimos con respecto a lo que consideramos errores tipográficos de la edición paraguaya que consultamos.

Por lo tanto, al tomar el volumen *El trueno entre las hojas*, lo que encontramos bajo el título de "Pirulí" es el siguiente texto:

–¡Pirulíí ... –grita la mujer hacia el rancho, sin dejar de meter entre los dientes del trapiche los trozos de caña dulce que va sacando de una pila. Al agacharse, el humo del cigarro se mezcla al vapor del rocío.

–¡Pirulííí..., Pirulííí...! ¡Eyú puece...! –vuelve a gritar Eleuteria por el costado de la boca, urgiendo a alguien que tarda en aparecer. Sus manos viborean junto a las muelas cilíndricas reponiéndoles su mascada de hinchados canutos que caen del otro lado en bagazo planchado, casi seco. El mosto gotea espeso y fragante de los cilindros de madera que gimen una vez a cada vuelta con un gemido cadencioso y soñoliento de eje de carreta, al girar el malacate del que tira un matunguito apelechado y rengó.

En la espuma rosada del amanecer que aún tiene coágulos de noche al borde de la islita boscosa, la mujer y el caballo se mueven como las figuras de un sueño que poco a poco van adquiriendo consistencia y realidad. El chillido del trapiche sube y baja como un hueso roído bajo la piel de rumores pios y mugidos que los gallos hilvanan de rojos cornetazos, uno tras otro, cada vez más remotos. El horizonte invisible empieza a moler luz como el trapiche de Eleuteria muele la caña de la "cochesa", en la menuda zaíra doméstica.

Las ollas negras se van llenando lentamente. El caldo verde y espumoso atrae las lechiguanas del monte que zumban ávidas y mareadas en el olor azucarado. De las ollas o del bagazo van al lomo del caballejo cuyo cuero sarnoso, comida de uras y yabetús⁷⁵, se estremece al contacto de las trompetillas aladas. Mosto y keresa, pus y mil, humo, luz y vapor, movimientos, recuerdos, sonidos hacen mezclados el espeso jarabe de la mañana que araña más que el tabaco la garganta de Eleuteria, Crisanto Alvarenga viударé, que le dicen.

–¡Pirulííí...! ¡Mita'í tepotíí...! –vuelve a llamar roncamente más feliz que irritada contra el crío dormilón.

–¡Ya voy, mamaíta...!

El rostro atezado de Eleuteria sonríe en secreto. En la puerta del rancho aparece por fin un mita'í flaco y desnudo, con las greñas duras y las facciones aún adormiladas. Bajo la capa de sueño que se está resquebrajando, la carita de comadreja de Pirulí es hermosa y terrible. Sus extremidades tienen la flexible nerviosidad de las adormideras. Por su boca díscola ya empieza a manar la sonrisa como un tajo de sol sobre un guijarro limpio y cobrizo de arroyo. Bajo la piel oscura ya está despertando también el diablito naranjero.

–¡Ajhátama, mamaíta!

⁷⁵ Suponemos que aquí, con respecto a esta palabra, hay un error de imprenta ya que el animal al cual se refiere el texto es la garrapata que en guaraní se conoce como "yatebú".

Eleuteria no vuelve el rostro. Sabe que su hijo se está acabando de vestir en la puerta del rancho. Primero se ha enfundado el pantaloncito lleno de remiendos. Se ata el cinto de cuero trenzado del que cuelga la jondita de goma con horqueta de guavirá. Luego se viste la blusa, enorme porque fue del finado. Eleuteria le achicó un poco las costuras, pero se olvidó de las mangas. Pirulí se las arrolla alrededor de los brazos. Mientras sus dedos trabajan con los pliegues sucios y rotos, en los bolsillos cantan las bolitas de vidrio y un poco más sordamente los bодоques de barro colorado cocidos al sol, a cada uno de los cuales Pirulí encomendará certeramente en el cuero de su jondita la muerte de un chochí o de un haviakorochiré. Sí, che karaikuéra. Ese ko e'mi muchachito, ahí donde lo ven u'tedes, cabezudo pero lindo-pörä, como un ta'angá hecho de cera de mbá-i pochy, retrato vivo y chiquito de mi pobre Crisanto, que en pá manté de'canse. Hay que ver las canas invernicas que le saca. Moscas de ceniza entre el cabello oscuro. Le quebranta a cada paso hasta los huesos del alma, pero lo quiere, lo quiere más que a su vida, porque sólo se quiere en este mundo lo que se paga con dolor de corazón.

—¡Guá, mamita!

Eleuteria, tomada de improviso por el cariñoso empujón del chico, casi mete la mano en el trapiche.

—¡Mita'í tepotí! Ya mé asutate otra vé, demoño tie'y...

—E'á, mamaíta. ¡Gua! te dije nomá nikó. Vo'ko te asutá debarte voí.

—Güeno, quedatē aquí, atendé el trapiche. VÍ'a traer leña para hacer el eira.

—Sí, mamaíta.

Eleuteria toma el machete Barcelona y se interna en el montecito, brillante el hierro afilado herido por la luz, oscura ella con el trapo floreado atado a la cabeza, el cuerpo enjuto, aún joven, casto ahora a fuerza por la ausencia de su hombre muerto de una mala puñalada, aunque no muerto del todo porque está creciendo, viviendo de nuevo en este cachorro levantisco que tanto se le parece, que ha heredado su inclinación irresistible a desafiarlo todo, a burlarse de todo con un coraje feroz y sonriente.

Pirulí mete en el trapiche una caña tras otra. Ve gotear el mosto verde. Bebe uno o dos tragos en el hueco de sus manos. Ve caer el bagazo blanco del otro lado. Ve volar las lechiguanas ahítas con sus vientrecitos de seda negra, preñados de azúcar, a punto de estallar. El andar giratorio y rengo del matungo atado al palo del malacate, le da sueño. Bosteza. Se aburre. Por hacer algo, levanta del suelo un macizo garrote y lo introduce en el trapiche en lugar de la caña. El caballero ciego y apelechado encorva el espinazo, estira por encima de sus fuerzas, pero no puede. El trapiche pesa ahora más que la bordalesa de miel que suele llevar al pueblo tirando del carrito, pesa más que el arado, se ha vuelto pesado como el mundo. Los rodillos se atascan en el garrote. Es imposible levantar un tranco más, la mitad de su medio tranco siquiera. Pirulí frunce los labios vagamente satisfecho y retira el garrote de la muela. El caballero fatigado espera con las verijas sumidas y palpitantes por el esfuerzo, derramando una diarrea flemosa y sanguinolenta.

—¡Neike, cabayú tepotí! ¡Vámoo, puee...!

El matunguito no oye, no se mueve. Entonces, Pirulí desenreda del cinto su jondita y le dispara ye-mborayú-jhape dos bodocazos seguidos que explotan en el anca de la bestia sumisa. Su espinazo vuelve a

curvarse en el estirón. Reanuda su marcha renga y cansina. El lamento del trapiche vuelve a oírse. Por afinar la puntería, ensaya dos nuevos tiros; esta vez los bodoques estallan en polvo rojizo en las orejas del matungo, cuyos bordes empiezan a sangrar para delicia de los tábanos. El caballo tuerce la cabeza hacia el chico sentado en cuclillas junto al trapiche.

—¿Por qué, Pirulí? ¿Por qué? —parecen preguntar sus ojos muertos y húmedos.

— ¡Jhooo... Jho'ooo..., vaaaa, cabayú! — grita Pirulí por toda respuesta.

La marcha circular continúa. Continúa el intermitente lamento del trapiche. Es una carreta que anda fija en un punto, pisando caña, chorreando mosto en las ollas negras bajo el aire maravillosamente límpido de la mañana.

Pian los pájaros. Pirulí se aburre. Quisiera ser Pombero, Pora, Luisón, algún monstruo del que todos disparasen. Quisiera hacer algo terrible que justificara este vago ensueño. Pero el sol empieza a brillar. El corazón dulcemente siniestro del chico se arruga para adentro, en la penumbra de sus doce años indómitos.

Pirulí recuerda sus aventuras. Analiza despectivamente cada una de ellas. Casi todas le parecen tontas, pueriles.

—Mita'í rembiapó, sudor de perro debate... —piensa descontento.

Una sola le produce cierta complacencia: la del kuriyú. Hacía de esto tres o cuatro meses.

Él fue quien buscando una vaca encontró la enorme víbora a orillas del bañado, sumida en el sopor de la digestión, después de haberse tragado un ternerito. Sabía que las boas en este estado son inofensivas. Pirulí pensó que no se le presentaría nunca otra oportunidad semejante y se animó. Se apeó del matungo y con el machete degolló a la víbora, casi asfixiado por el temor y la felicidad. Después convocó a consejo de guerra a los demás miembros de su pandilla, de la que era el jefe indiscutido, y les expuso su plan. Todos aceptaron la empresa poseídos de una exaltación sin nombre.

La kuriyú, que medía no menos de veinte varas, fue asegurada con lazos. Pirulí ató los extremos a la cincha del matungo y así arrastraron a la víbora muerta a lo largo de casi media legua hasta dejarla sobre las vías del ferrocarril en el brusco recodo que forman al salir del Corte Maciel, un terreno boscoso y en pendiente donde la locomotora no podría frenar de golpe. Pirulí había calculado todos los detalles.

El tren de pasajeros pasaba por allí a la caída de la tarde. La gran locomotora negra coronada de humo y arrastrando grasosamente sus vagones iluminados siempre había constituido una tentación demasiado fuerte para Pirulí y los suyos. En ese gran monstruo de hierro, de fuego y de rumor viajaba el misterio, lo desconocido, lo prohibido, lo que ellos nunca conocerían. En las ventanillas con luz que pasaban velozmente unas tras otras como ráfagas de una pesadilla coloreada veían caras humanas; las veían reírse y moverse felices, como si se burlaran de ellos que sólo tenían su selva, su estero, sus sabandijas, su desarrapada y miserable libertad en la que estaban cautivos.

Esta vez les tocaba a ellos; se vengarían del monstruo de hierro al que habían puesto en su camino un monstruo de carne y de sangre.

Se escondieron en la maleza para ver la lucha. Y lo que vieron no defraudó sus esperanzas.

Cuando el tren arrolló a la kuriyú, la rolliza cola escamosa y anillada se levantó como disparada por un resorte y chicoteó en los costados de los vagones proyectando chorros oscuros y hediondos a través de las ventanillas iluminadas. El terror agarrotó en la garganta de los pasajeros un solo y largo grito de angustia, de espanto, de muerte. No parecía un clamor humano sino un chillido de bestias heridas. Pirulí y sus secuaces se estremecieron en sus escondrijos. Sus ojos brillaban como luciérnagas inmóviles y horrorizados entre la maciega. Vieron que muchos pasajeros se arrojaban por las ventanillas. Los más quedaron aplastados contra el suelo. Unos pocos huyeron despavoridos a campo traviesa, renqueando, chillando enronquecidamente sus pedidos de socorro. Uno se hincó al borde de la vía, entre los pedazos descuartizados de la víbora, y empezó a rezar sollozando y golpeándose el pecho. La locomotora también pitaba desesperadamente, y sus metálicos alaridos hacían aún más pavorosa la escena. Las ruedas patinaron por la pendiente sobre los restos viscosos de la kuriyú.

Pirulí y sus compinches no vieron más porque huyeron de allí como apereáes disparando del fuego. Todo el pueblo vino a ver el accidente. Ellos no. Ya lo habían visto y estaban satisfechos.

Pirulí sonríe soñadoramente. Ojalá pudiera volver a hacer alguna vez algo parecido.

—¡Jhojhojhoóó, cabayúúú...! ¡Vamooo, pueee...! —los bodoques siguen estallando intermitentemente como burbujas rojizas sobre el apelechado lomo del matungo.

Las muelas cilíndricas giran secas. Su lamento entretanto se ha hecho más agudo. Pirulí se ha olvidado de alimentar el trapiche. Ha estado volando lejos de allí como su imaginación de pequeño pájaro sanguinario. De pronto se da cuenta de su olvido, de su negligencia. Siente por anticipado los chicotazos de la madre. Ella es implacable con sus faltas. Y su chicote de ysyó-po'í entra hasta los huesos. Pirulí recuerda el castigo que mereció por la aventura de la kuriyú cuando Karumbe'í, el traidor de la pandilla, acosado por la guasca del padraastro, los delató. Eleuteria le pegó a su hijo hasta que se le durmieron los brazos. Pirulí se toca las cicatrices de la zurra y el recuerdo de dolor le vuelve a latir en las sienas como la picazón de dos rojas avispas enfurecidas.

Eleuteria viene saliendo del montecito con su hato de leña sobre la cabeza. Pirulí necesita encontrar algo pronto para disculparse, para desviar el justo enojo de la madre que él se imagina cómo caerá sobre él. Cierra los ojos. Araña en su interior. No encuentra nada, ¡nada! Ah, sí encuentra algo. Se remueve un instante dentro de la blusa elásticamente y se lanza contra los rodillos del trapiche que empiezan a comer uno de sus brazos.

— ¡Mamááá..., mamááá...! ¡Che yagarrá cooo la trapiche...! ¡Mamááá...! ¡Ayáyáiii, mamaíta...!

Los gritos de Pirulí son desgarradores. Las lechiguanas revuelan asustadas. El matungo sigue su marcha renga, sin oír, tirando del palo del malacate. Las terribles muelas cilíndricas siguen mascando el brazo de Pirulí. Ya lo tienen devorado hasta el codo. Eleuteria arroja su atado de leña, arroja el machete y se precipita desalada hacia el caballo para detenerlo. Lo detiene. El lamento del trapiche cesa. Pero siguen los gritos de Pirulí y de su madre, de dolor los de él, de espanto los de ella.

– ¡Pirulí..., che memby...! ¡Por el amor de Dio...! ¡Socorro, gente kuéra...! ¡Trapiche ko oyagarrá che membýpe...!

Eleuteria hace girar en sentido contrario el caballejo. Prácticamente lo arrastra del bozal. Su fuerza es idéntica a su desesperación. Los rodillos van devolviendo poco a poco su mascada humana. El brazo de Pirulí va saliendo del trapiche convertido en bagazo seco hasta la mitad. Pirulí ha quedado extrañamente tranquilo. No llora, no se retuerce. Recobra su brazo en actitud reflexiva. Se diría que ya no siente dolor alguno. Los cilindros están apenas húmedos. Y el caldo verde y espumoso no ha perdido⁷⁶ su color en las ollas negras que están debajo.

– ¡Che memby...! ¡Pobrecito, m'hijo...! ¡Cómo pikó te decuidate...! ¡Y e' el brazo derecho..., tu bracito derecho, m'hijo, che Dió Santo...!

La desesperación de Eleuteria va tomando matices sombríos. Abarca el pasado y el futuro sobre el filo del momento terrible. Ve a su hijo lisiado para siempre. Se arrodilla delante de él y va a tomar el brazo herido como algo sagrado. La pobre mujer tiembla en todo el cuerpo. Es una hoja estremecida por el vendaval interior que destroza sus nervios. El pañuelo floreado se le ha caldo de la cabeza y sus cabellos negros se han llenado de repentinas moscas de ceniza. Caen lacios y parados sobre su cara livida. Pirulí está impasible, casi sonriente, concentrado en su pensamiento. Eleuteria toma por fin el brazo triturado y seco. La manga flota vacía en sus manos. No hay humedad de sangre, no hay pedacitos de hueso ni jirones de carne. Nada. Sólo la tela seca y vacía.

Entonces Pirulí, como congraciándose, saca el brazo entero, intacto, que lo tenía metido dentro de la blusa, entre el cinto y la piel, y se lo extiende a su madre.

– Aquí e'tá, mamáita, mi brazo. Para engañarte un poco nomá ko hice...

Ciega, trémula, jadeante, bruscamente transformada, Eleuteria grita agachándose:

– ¡Mita'í tepotí...! ¡Hijo del diablo...! ¡Añá... añá...!

Levanta el garrote del suelo y descarga un gran golpe sobre la cabeza de Pirulí, que cae sin un grito y queda inerte a los pies de Eleuteria.

V.3 Eleuteria y el privilegio de la ética de la comunidad

Para analizar con mayor detenimiento el procedimiento a través del cual la paradoja de la responsabilidad atraviesa lo femenino robastiano y su singularidad proponemos enfocarnos en el personaje de Eleuteria.

Pertenece al relato "Pirulí" y de ella decimos que traiciona el llamado del

⁷⁶ La palabra del texto es "pedido" pero, de acuerdo con el contexto en que está insertada, creemos que hay aquí un error tipográfico de la publicación ya que la palabra correcta debería de ser "perdido": "Y el caldo verde y espumoso no ha perdido su color en las ollas negras que están debajo".

otro-singular para acudir al llamado del otro-comunitario. Eleuteria privilegia la ética de la comunidad ante la ética singular.

Eleuteria cumple aquí con una función de lo femenino muy tradicional del contexto paraguayo: ella es la madre de Pirulí. Una madre dedicada a la crianza de su hijo, al cuidado de su hogar y también a la zafra doméstica. Junto a ella nos encontramos con un cuadro costumbrista cuya belleza plástica nos deja un sabor agradable: la mujer está destilando en el trapiche el mosto de la caña dulce.

Viuda de Crisanto Alvarenga, Eleuteria se enfrenta sola ante dos muertes: la de su esposo y la de su hijo. Sobre la muerte de su esposo y los detalles de tal suceso, el relato no aporta información alguna. Nada más menciona la viudez de Eleuteria con el propósito de resaltar su soledad ante el mundo. Soledad que se profundizará, luego, con la sorpresiva muerte de su hijo. Una muerte provocada por ella misma a consecuencia de un golpe seco que le propina al niño con la intención de "corregirlo" y "educarlo".

Ante el llamado de la ética de la comunidad, es decir, de educar al hijo, aunque sea a golpes, Eleuteria sacrifica a su único hijo. Cual Abraham en el monte, sola ante este llamado, Eleuteria en el trapiche responde ciegamente.

La diferencia con Abraham radica, sin embargo, en que aquí en el relato de Roa Bastos, el lector no se encuentra con el ángel enviado por Dios para detener la prueba de fe solicitada sino que más bien es testigo de la fe ciega con la que Eleuteria responde a la exigencia de la



comunidad de tener un hijo "educado". Pirulí confiesa su travesura a la madre y ella lo castiga llevándolo a la muerte.

Roa Bastos, con su acostumbrada y sutil ironía, nos enfrenta a una isotopía que desestructura o deconstruye la verdad encubierta en todo discurso. En este caso, el discurso religioso "confiesa tus pecados y serás perdonado" no funciona como tal. Lo que sí parece funcionar es su verdad contraria, su contra-verdad: confiesa tus pecados y encontrarás la muerte. Confesión y castigo van de la mano sin estar atravesadas por el perdón.

La descripción de la escena es desgarradora. Eleuteria, ante el futuro de conmiseración y pena, además de mendicidad que probablemente le espera a su hijo lisiado, desata su furia contra el niño al saberse víctima de una mala broma. Evidentemente, sus sentimientos de desesperación, angustia y rabia afilan sus nervios más de lo debido y desatan la tragedia. Su metamorfosis es rápida y el golpe, certero. Sus nervios se transforman en cables de acero y del tremor pasa a la acción.

La exigencia de corregir al niño travieso, de darle una buena lección, hace que la fuerza descargada a través del garrote sea, justamente, la que despoja de vida a su muchacho. Ante el silencio rotundo de la tarde, su soledad se agudiza:

Eleuteria toma por fin el brazo triturado y seco. La manga flota vacía en sus manos. No hay humedad de sangre, no hay pedacitos de hueso ni jirones de carne. Nada. Sólo la tela seca y vacía.

Entonces Pirulí, como congraciándose, saca el brazo entero intacto, que lo tenía metido dentro de la blusa, entre el cinto y la piel, y se lo extiende a su madre.

- Aquí e'tá, mamaita mi brazo. Para engañarte un poco nomá ko hice...

Ciega, trémula, jadeante, bruscamente transformada, Eleuteria grita agachándose:

- ¡Mita'í tepotí...! ¡Hijo del diablo...! ¡Añá... añá...!



Levanta el garrote del suelo y descarga un gran golpe sobre la cabeza de Pirulí, que cae sin un grito y queda inerte a los pies de Eleuteria. (Roa Bastos: 1991b: 147)

La sanción del relato es disfórica. Aquello que es querido por Eleuteria, más que su propia vida, es introducido al mundo de los muertos por ella misma. Vida y muerte se encuentran aquí en un abrazo paradójico e irónico. Madre e hijo, también.

Hay que ver las canas invernicas que le saca. Moscas de ceniza entre el cabello oscuro. Le quebranta a cada paso hasta los huesos del alma, pero lo quiere, lo quiere más que a su propia vida, porque sólo se quiere en este mundo lo que se paga con el dolor de corazón. (Roa Bastos: 1991b: 142)

La estructura isotópica del relato está conformada, tanto a nivel figurativo como temático, por las siguientes oposiciones: "madre-hijo", "horizonte-rancho", "modernidad-precariedad", "libertad-cautiverio", "sueño-realidad" y "vida-muerte".

En términos esquemáticos, el orden es el siguiente:



Al igual que en el relato "El baldío", y en la mayoría de los relatos breves de Roa Bastos, la oposición central muerte-vida/vida-muerte, a nivel temático, es una constante. Una constante cuyo movimiento o desplazamiento se produce de la vida a la muerte o de la muerte a la vida, dependiendo del privilegio que el personaje otorga a cada una de las éticas.



En este sentido, en una situación en la que se privilegia la ética de la comunidad, el desplazamiento que se observa es el que va de la vida a la muerte. Este movimiento es inverso al que se produce en una situación donde se privilegia la ética singular, como lo vimos en el caso del relato "El baldío", por ejemplo.

Al privilegiar la ética de la comunidad, Eleuteria se desplaza desde la vida hacia la muerte. La muerte, aquí, en su más miserable sentido, el de la soledad. Estamos ante la muerte física de su esposo y de su hijo pero la muerte más significativa con la que nos enfrentamos es la de la propia Eleuteria, completamente sola al final del relato.

Dos preguntas al respecto, ¿por qué esta recurrencia conceptual de vida-muerte/muerte-vida en el eje semántico de los relatos breves de Roa Bastos? y ¿por qué los desplazamientos de la muerte a la vida ó de la vida a la muerte dependen del privilegio que se le otorga a una u otra ética?

La recurrencia del tema de la muerte en la obra de Roa Bastos no representa un caso aislado en el volumen *El trueno entre las hojas* (1954). Aparece también en otros volúmenes de cuentos: *El baldío* (1978), *Madera quemada* (1983), *Cuerpo presente y otros cuentos* (1971). También es el tema que conduce todos los relatos de *Moriencia*. En el caso de *Hijo de hombre* (1960), el tema de la muerte dialoga con distintos personajes de la novela y los enfrenta a una realidad distinta cuyos aspectos son variables.

De igual manera, en esa novela enorme que es *Yo el Supremo* (1974), la muerte interpela al Supremo Dictador de la República desde el mismo

pasquín introductorio. En *El fiscal* (1993) es el último reflejo de Félix Moral en un fallido retorno a sus orígenes. En *Madame Sui* (1995), la muerte se hace eco de esa tragedia colectiva a la que ingresa la protagonista del libro y lucha por salvaguardar su condición humana. Finalmente, y aunque el tema de la muerte también aparece en la poesía de Roa Bastos, es, quizás, en *Contravida* (1994) donde este autor despliega al máximo el potencial que este argumento le brinda y construye en torno a él toda una filosofía ritualística interesante en la que el movimiento que se observa es, como dice Carmen Luna Sellés, "un movimiento de desandar la vida para nacer del lado de la muerte". (1991: 88)

En Roa Bastos, el sentido de la muerte va más allá de cualquier manifestación denotativa. Ingresamos a un estadio mítico en el que, según Blas Matamoro, "es un despertar a otra vida, a un espacio de vigilia que, tal vez, sea otro sueño del cual cabe despertarse en algún momento y, así, sucesivamente". (1991: 105) Se trata, por lo tanto, de una presencia que no es una sola sino varias. Luna Sellés, se preocupa por dilucidar sus significados posibles y asocia esta presencia a tres grandes temas que también se constituyen en constantes importantes de la narrativa robastiana: la violencia, el destino del hombre y la búsqueda de los orígenes. Esta tríada traduce la visión de ese encierro trágico que caracteriza al Paraguay ante el cual, Roa Bastos, es testigo lúcido.

En la asociación muerte-violencia, se abre un abanico de posibilidades que nos permiten demostrar que, en el mundo literario de Roa Bastos, así como se habla de tipos y grados de violencia también se habla de tipos y grados de muertes. Esto es interesante porque la organicidad que

adquiere este concepto contribuye a reforzar nuestra hipótesis sobre la mecánica deconstruccionista de la narrativa robastiana, ya que hablar de varias muertes supone poner en tela de juicio el esencialismo contenido en ideas como las de la finitud de la vida, la inmortalidad o el propio positivismo del concepto de verdad. Hablar de grados y tipos de muertes nos introduce, necesariamente, a una cadena de desplazamientos sucesivos. Nos adentra a una dinámica de duplicidades y multiplicidades de un tiempo cíclico que se renueva constantemente.

Esto, evidentemente, traduce, como dice Matamoro, “el encierro que somete al Paraguay” (1991: 101) pero también va más allá de cualquier mirada histórica de esta tragedia. Se remonta al imaginario de los ancestros de esta tierra. Un imaginario en el que, desde distintas regiones del paraíso, las almas son enviadas a la tierra para encarnarse, enfrentar la vida y, al momento del llamado divino, regresar a la morada para prepararse hacia un nuevo tránsito.

Interesante al respecto es la transcripción de los textos esotéricos de los mbya-guaraní recogidos por León Cadogan en su libro *Ayvu Rapyta* (1992). Según Cadogan, un indio mbya, del poblado de Yvytuko, le recitó una estrofa en la que puede leerse el proceso mediante el cual el alma regresa a la región del paraíso de la cual provino y desde la que volverá a emigrar hacia la tierra:

3 “Ara kañy rire, ára pyaú ramove,
chee, yvyra'i kãnga amoñe'ery jevy va'erã,
amopyrõ jevy va'erã ñe'ëvy”,
e'i Ñande Ru Tenonde.

3 “Después de hundirse el espacio y al amanecer de una nueva era
Yo he de hacer que circule la palabra nuevamente por los huesos
de

quienes portarán la vara-insignia,
y haré que vuelvan a encarnarse las almas",
dijo Nuestro Primer Padre. (Cadogan: 1992: 87)

Si bien el mismo Cadogan tuvo sus dudas con respecto a esta creencia en la resurrección de los huesos y la inmortalidad del alma, porque creyó que más que reflejar una creencia autóctona de estos indios se trataba ya de una contaminación religiosa debida al proceso de evangelización y, sobre todo, porque no halló vestigios concretos de algún elemento que pudiera demostrarla, no tardó en reportar la vigencia de la misma y de su ritual respectivo, al ser considerado hombre de confianza por los mbya y ser invitado, entonces, al *opy* y encontrarse con las evidencias que disiparon sus dudas. Cadogan escribe que:

al permitírseme entrar en el *opy*, la casa destinada a las ceremonias religiosas, de Tomás, me encontré ante un recipiente de madera de cedro labrada, que contenía el esqueleto de un niño. Eran, me informó Tomás, los huesos de una nietecita suya fallecida hacía años:

- 5 Takuaryva'i kãnga mitã i,
Che remiarirõ, che rajy poriau i,
che mbaraete rekorãre
añeaã anguã añeongatu va'e.
- 5 Son huesos de una niña que portaba el bambú en la danza ritual.
Mi nieta, mi humilde hijita,
que conservo con objeto de hacer esfuerzos
en pos de mi fortaleza. (Cadogan: 1992: 87)

Los huesos así tratados, según el indio Tomás, vuelven a la vida. El ciclo, por lo tanto, no se interrumpe y el sentido de la muerte adquiere una dimensión que va más allá de cualquier límite infranqueable.

El imaginario de los ancestros guaraníes, se sabe, siempre fue un universo al cual Roa Bastos apeló para nutrir su obra literaria. De allí, esa marca mítica que también la caracteriza, ese desplazamiento vida-



muerte/muerte-vida que la hace interesante y que interpela toda la lógica positivista que permea el quehacer literario paraguayo anterior a él.

Tipos y grados de violencia así como tipos y grados de muerte. De acuerdo con la clasificación de Luna Sellés, los tipos de violencia que se observan a lo largo de los diecisiete relatos de *El trueno entre las hojas* son: la violencia física, la psicológica, la bélica, la horizontal e individual. En su artículo, refiere uno o dos casos en los que estos tipos pueden ser estudiados. Aquí, lo interesante de esto no es, quizás, la clasificación *per se* o su simple correlación con los tipos y grados de muerte (muerte física, psicológica, bélica, horizontal e individual), sino la clasificación en cuanto posibilidad de una multiplicidad que nos induce a buscar en lo literario algo más.

En lo que a nuestro trabajo se refiere, ese algo más tiene que ver con el sentido (o los sentidos) de las muertes que aparecen en "Pirulí" y el por qué de nuestra asociación del concepto de muerte con la ética de la comunidad.

En una primera instancia figurativa la unidad temática VIDA está representada por las figuras "madre", "horizontal", "modernidad", "libertad" y "sueño".

VIDA {
 "madre"
 "horizonte"
 "modernidad"
 "libertad"
 "sueño"



En cambio, la unidad temática MUERTE está representada por las figuras de "hijo", "rancho", "precariedad", "cautiverio" y "realidad".



¿Por qué realizamos esta asociación? Las razones son varias pero la principal nos indica que tal asociación deriva de lo que, a primera vista, nos propone el relato mismo.

La relación vida-madre es una relación lógica. El discurso social que se crea en torno a esta figura de "madre" induce a asociarla a la idea de vida porque madre es quien engendra, acrecienta, cuida, defiende y da la vida a otro ser semejante a ella. Es más, la maternidad es uno de los discursos hegemónicos con mayor relevancia en el contexto paraguayo. Por ello, proponer, en una segunda instancia de lectura, una reflexión sobre las muertes de Eleuteria nos permitiría comprender con mayor amplitud la ruptura con el contexto discursivo paraguayo que Roa Bastos propone con el final disfórico e irónico de su relato.

Vida-horizonte. Este binomio es muy particular. La asociación está hecha en base a la observación de otras figuras que aparecen en el relato y que nos llevan a constatar que aquello que se despliega como "horizonte", es decir, como amplitud de espacio, ensanchamiento de la vista, visión de conjunto territorial, trae consigo una carga eufórica que, a lo largo del texto, contrasta profundamente con el drama que allí se lleva a cabo.



Esta isotopía "horizonte" se construye mediante la presencia de las figuras "amanecer", "luz", "mañana", "aire límpido", "sol". Se trata de un conjunto figurativo que invita a una jornada doméstica agradable, placentera. Un conjunto que invita, justamente, a aquello que Eleuteria no tiene y que, con el asesinato de su hijo, tampoco la tendrá.

El horizonte, por lo tanto, es ese otro rostro que Eleuteria ve frente a ella. Ese rostro que la mira y al que ella mira como si mirase un mundo fuera de su alcance, aún cuando es ella quien permanece viva y quien, irónicamente, podría acceder a él. La isotopía "horizonte" representa un allá diametralmente opuesto al acá en el que Eleuteria, al igual que el trapiche, muele su tristeza.

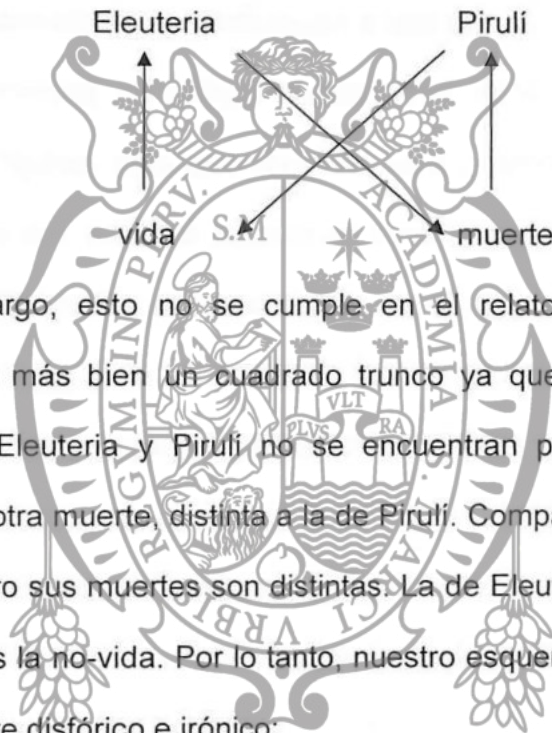
No es sólo el concepto de vida, en su sentido físico, mortal, el que se desliza en el texto robastiano. Este concepto asume una multiplicidad de significados posibles y variados, a veces contrapuestos, que nos llevan a considerar que si en lo físico "madre" y "horizonte" pueden asociarse a la idea de VIDA, en lo psicológico y espiritual no son sino polos opuestos.

El allá de Eleuteria es ese "horizonte" de vida, luz, amanecer y limpidez al que ella, en la profundidad de su ser, nunca podrá acceder luego de la muerte de su hijo. Aquí, la parábola se invierte. Si en una primera instancia Pirulí es el actor que ingresa a la muerte en su carácter de mortal, al final del relato vemos que más que Pirulí es Eleuteria quien muere definitivamente. Su muerte es distinta a la de Pirulí. Su muerte es la moriencia. Y la moriencia, como dice Blas Matamoro, "hace que la muerte sea doble, a pesar de la unidad (supuesta) de la vida. Morimos

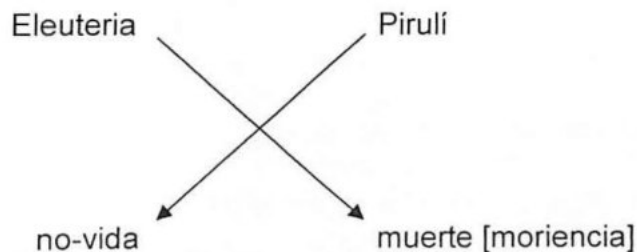


dos veces, tenemos dos muertes aunque sólo tengamos una vida". (1991: 102)

Si lo ponemos en términos de un cuadrado semiótico⁷⁷, diremos que Eleuteria es a la vida, lo que Pirulí es a la muerte. El tránsito de Eleuteria hacia Pirulí implica su paso por la muerte, así como el tránsito de Pirulí hacia Eleuteria implica su paso por la vida, es decir, la no-muerte.



Sin embargo, esto no se cumple en el relato. Nuestro cuadrado semiótico es más bien un cuadrado trunco ya que, al final del relato, vemos que Eleuteria y Pirulí no se encuentran porque la muerte de Eleuteria es otra muerte, distinta a la de Pirulí. Comparten la oscuridad de la muerte pero sus muertes son distintas. La de Eleuteria es la moriencia, la de Pirulí es la no-vida. Por lo tanto, nuestro esquema varía y el final es absolutamente disfórico e irónico:



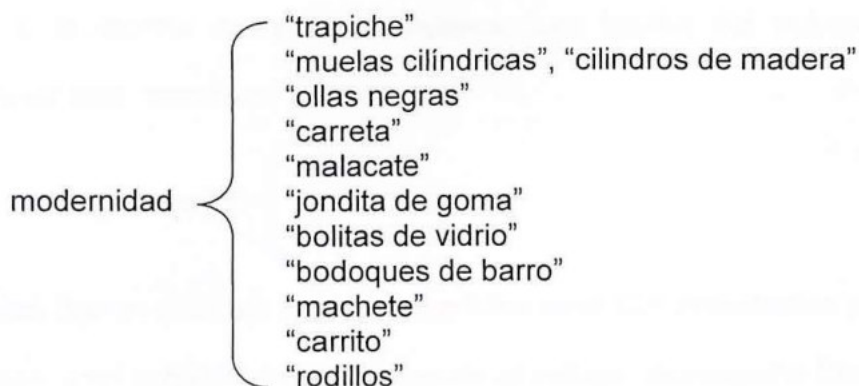
⁷⁷ Fontanille llama cuadrado semiótico a la armadura mínima de un relato. Técnicamente hablando "se presenta como la reunión de dos tipos de oposiciones binarias en un solo sistema, que administra a la vez la presencia simultánea de rasgos contrarios y la presencia y la ausencia de cada uno de los dos rasgos. (...) es, en efecto, ante todo un esquema visual (...) [donde] la diagonal será reservada a la contradicción, la horizontal a la contrariedad y la vertical a la complementariedad". (2006: 51-53)

Vida-modernidad. Esta relación isotópica es opuesta a la relación que se establece entre el concepto de MUERTE y la figura de la "precariedad". En este sentido, al hablar de modernidad nos referimos a figuras que implican un grado de desarrollo tecnológico. Un desarrollo que comporta un grado de avance hacia el progreso, de actualidad, lo cual, a su vez, supone una idea de dinámica vital, de movimiento hacia el futuro, de diálogo con elementos que pertenecen a otra cultura.

De esta manera, la isotopía "modernidad" está conformada por dos conjuntos de figuras. Uno, que corresponde al cuerpo dramático del relato mismo, y otro que aparece cuando se introduce, en el cuerpo del relato "Pirulí", el meta relato de la aventura de la *kuriyú*⁷⁸, recordado por el personaje de Pirulí.

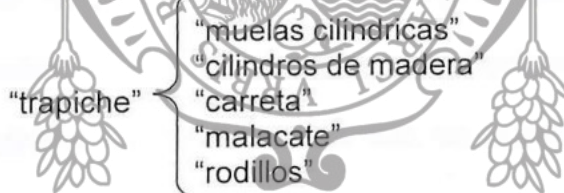
En el primer conjunto, conforman la isotopía "modernidad", las siguientes figuras: "trapiche", "muelas cilíndricas", "cilindros de madera", "ollas negras", "carreta", "malacate", "jondita de goma", "bolitas de vidrio", "bodoques de barro", "machete", "carrito" y "rodillos".

⁷⁸ El Dr. Santiago Vourliotis, médico interno y miembro del equipo de investigación de la Universidad Católica de Asunción (quien realizó sus estudios científicos en el Instituto Butantan de la Universidad de San Pablo, Brasil, en las áreas de biología de serpientes, producción de suero antiofídico y biología molecular) en su estudio sobre las familias de serpientes del Paraguay, establece que la *kuriyú* pertenece a la familia de las boidae. El nombre taxonómico científico de esta serpiente es EUNECTES y, tradicionalmente en español y portugués, se la conoce como anaconda amarilla. Este tipo de serpientes puede alcanzar a medir hasta diez metros y con su fuerza es capaz de envolver el cuerpo de un ser humano, triturarle los huesos y devorarlo con relativa rapidez. cfr. en <http://usuarios.lycos.es/serpientespy/twodescphotos2.html>



Todas estas figuras constituyen la isotopía modernidad en la medida en que refieren la idea de herramientas de trabajo. Herramientas mediante las cuales Eleuteria se gana la vida.

En cuanto herramientas, este conjunto puede separarse en tres subconjuntos distintos: el del trapiche, el de Eleuteria y el de Pirulí. Las figuras que pertenecen al subconjunto "trapiche" son: "muelas cilíndricas", "cilindros de madera", "carreta", "malacate" y "rodillos".



El trapiche del cual habla Roa Bastos es un molino que, con la fuerza motriz de un animal como el caballo, el asno o el buey, se utiliza en los ranchos paraguayos para moler la caña de azúcar y hacer el mosto, una bebida dulce, altamente calórica y proteica, que es parte del alimento cotidiano de las mesas campesinas en épocas de cosecha.

En un rancho paraguayo es común observar que, como parte de sus herramientas modernas de trabajo, se encuentre el trapiche así como el



arado o la carreta estirada por bueyes. Las figuras del subconjunto "Eleuteria" son: "machete" y "carrito".

"Eleuteria" {
 "machete"
 "carrito"

Estas figuras podrían pasar inadvertidas pero son importantes porque delimitan el rol masculino que, en cuanto al trabajo, desempeña Eleuteria. Este personaje no representa aquí a la sumisa mujer paraguaya cuyo radio de acción es el hogar. Eleuteria no está ausente del hogar ni de las responsabilidades de la crianza de su hijo que le impone su rol social como mujer. Sin embargo, ocupa también, a raíz de su viudez, el lugar destinado al varón en la sociedad paraguaya. El campo, la zafra son también parte de su mundo. El "machete" y el "carrito" así lo indican. Con el "machete" sale al campo a recoger leña para el fuego hogareño y, lo más probable, es que también este instrumento sea el que ella usa para su faena cotidiana en la parcela cultivada o en la faena de algún ganado o una simple gallina. El "carrito", en cambio, es el medio de transporte con el que ella llega al pueblo, quizás, a vender el mosto de su producción.

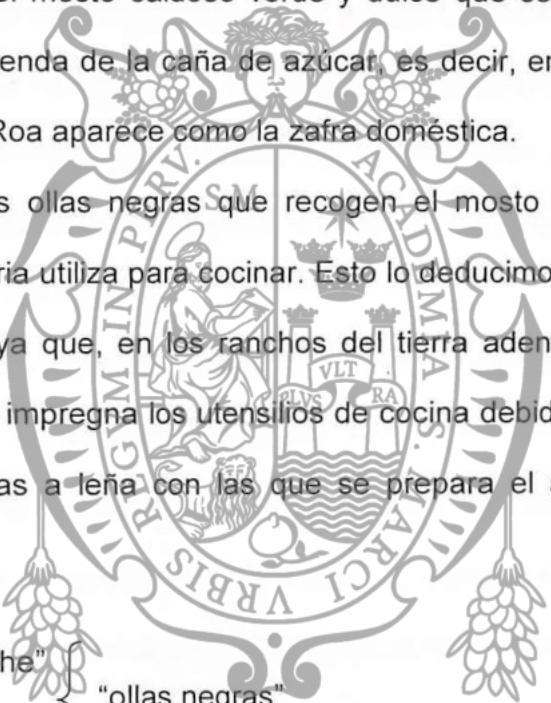
Ambas figuras nos indican ese lugar del "entre" que ocupa Eleuteria: el "entre" entre lo femenino y lo masculino. O, más bien, nos indican la posición masculina de su naturaleza femenina. La siguiente cita de Justo Pastor Benítez, nos permitirá demostrar con mayor claridad el hecho de que ambas figuras pertenecen al mundo de lo masculino en el contexto paraguayo y que, sin embargo, en el texto de Roa Bastos aparecen como parte de lo que para él implica también el mundo femenino:



Los elementos personales domésticos característicos del hombre paraguayo son el rancho de paja, la hamaca, el machete, el poncho, el sombrero *pirí*, la guitarra, el arpa, la carreta, el caballo, el burro, el perro, la hondita, el lazo, el cántaro de barro, la cantimplora, el porongo, el mate, el tereré, el gallo; y su paisaje la selva majestuosa, sus ríos de oro, sus arroyos frescos, la llanura y el naranjal, la chacra y la estancia. (Benítez: 1996: 12)

La figura "ollas negras" es una figura compartida por los subconjuntos "trapiche" y "Eleuteria" ya que, como instrumento de trabajo, estas ollas ayudan a recoger el mosto caldoso verde y dulce que se obtiene como producto de la molienda de la caña de azúcar, es decir, en esa actividad que en el texto de Roa aparece como la zafra doméstica.

Asimismo, estas ollas negras que recogen el mosto deben ser las mismas que Eleuteria utiliza para cocinar. Esto lo deducimos del hecho de que sean negras, ya que, en los ranchos del tierra adentro paraguayo, ese es el color que impregna los utensilios de cocina debido al humo que despiden las estufas a leña con las que se prepara el alimento de la familia.



"trapiche" }
 "Eleuteria" } "ollas negras"

Al subconjunto "Piruli", en cambio, corresponden las figuras "jondita de goma", "bolitas de vidrio", "bodoques de barro". Estas figuras aluden a esos elementos que, siempre en un contexto rural, los niños utilizan de diferentes maneras, ya sea para la diversión o para la cacería.

Las bolitas de vidrio y los bodoques de barro, si son utilizados con las honditas de goma, se constituyen en una especie de perdigones mediante los cuales los pequeños pueden cazar perdices y patos salvajes. De esta

manera, aprenden a cazar y haciéndolo contribuyen con el sustento familiar aportando alimento para la mesa. Otras veces, con estas bolitas o bодоques los niños consiguen también destruir panales de abejas, extraen la miel salvaje y, nuevamente, aportan al alimento diario de la familia.

En este sentido, estos elementos son vistos como facilitadores de alimento y en cuanto tales los asociamos a la idea de VIDA y a la isotopía "modernidad". Estas herramientas, en el campo paraguayo, son para el trabajo y actúan también como elementos de iniciación en un proceso ritual mediante el cual el niño ingresa a la faena de los grandes y empieza su etapa de responsabilidades.

Considerando esto que es parte de una fisonomía antropológica de lo rural en Paraguay, la actitud despreocupada de Pirulí y el mal uso que le da a su herramienta de trabajo se toma todavía más irónica. Pirulí ha obtenido la hondita de goma pero se queda al margen de su etapa de responsabilidades. No ingresa a ella. En cierto sentido, no madura y esto puede leerse de diferentes maneras. La más apropiada de las lecturas que podríamos hacer de esta mantenerse al margen de la madurez es la que se refiere a la educación del niño.

El hecho de obtener la hondita de goma y sus municiones significa, en un contexto familiar, hacerse hombre. Ingresar a la madurez. Cuando el niño recibe esta herramienta hay toda una conversación que se lleva a cabo entre él y el padre, quien le hace entrega de este instrumento para jugar con responsabilidad y, además, aprender un arte: el de la cacería.



En el relato de Roa Bastos, en cambio, hay una ausencia de esta figura paterna y, por ende, no hay un proceso iniciático de por medio. La relación de Pirulí con la herramienta está fuera de toda posibilidad responsable y ello se entrevé con el advenimiento de la violencia como diálogo único entre él y su madre (Eleuteria) y entre él y la naturaleza que lo rodea. La violencia es la base de la relación entre Eleuteria y su hijo. Si bien el texto alude a un cierto sentimiento de maternidad en ella cuando llama por tercera vez a su hijo, para encargarle el trabajo del trapiche mientras va al monte a buscar leña, su trato cotidiano hacia el chico está cargado de una violencia expresiva nítida. Aún orgullosa de su chiquillo, Eleuteria no deja de referirse a él como un "mita'i tepotí", es decir, como un "chiquilín de mierda".

Se genera en torno a Pirulí una especie de espiral de la violencia que hace mella en él y cuanto tal se reproduce de diferentes maneras y en distintos contextos. Se podría decir que la relación que se establece entre él y su entorno está marcada por la violencia, innecesaria y, quizás, inconsciente, tanto de parte de su madre como de parte suya hacia el otro. ¿Cómo nos explicamos si no la provocación constante de Pirulí hacia el matungo que estira el trapiche?

Primero fuerza el trapiche introduciendo un garrote de madera en vez de la caña de azúcar. Luego, lo juega con los bодоques de barro que explotan en el cuerpo del animal.

Por hacer algo, levanta del suelo un macizo garrote y lo introduce en el trapiche en lugar de la caña. El caballo ciego y apelechado encorva el espinazo, estira por encima de sus fuerzas, pero no puede. El trapiche pesa ahora más que la bordalesa de miel que suele llevar al pueblo tirando del carrito, pesa más que el arado, se ha vuelto pesado como el mundo. (Roa: 1991: 143)

Por si fuera poco, la agresión al otro no se limita al maltrato físico sino también al maltrato verbal. Pirulí imita la dinámica relacional entre él y su madre en su contacto con el animal: “¡Neike, cabayú tepoti! ¡Vamooo, puee...!”. (Roa: 1991: 143) Ante este sentimiento que se asemeja a un resentimiento inagotable, el chico reacciona con una agresividad que parece convocar la necesidad del encuentro con una víctima de calibre mayor.

El cuento de Roa introduce otro relato en su interior al momento en que Pirulí evoca la travesura de la kuriyú.

La kuriyú que media no menos de veinte varas, fue asegurada con lazos. Pirulí ató los extremos a la cincha del matungo y así arrastraron a la víbora muerta a lo largo de casi media legua hasta dejarla sobre las vías del ferrocarril en el brusco recodo que forman al salir del Corte Maciel, un terreno boscoso y en pendiente donde la locomotora no podría frenar de golpe. Pirulí había calculado todos los detalles. (Roa: 1991: 144)

El episodio se vuelve tan vívido que del relato parecen desprenderse los chillidos de las ruedas de la locomotora en el intento por frenar la máquina ante el obstáculo adormilado en las vías. Asimismo, parecen escucharse los aullidos de miedo y desazón de los pasajeros y el estruendo del choque inevitable. Sin embargo, no es esto, quizás, lo más llamativo del fragmento. Si bien la angustia y una sensación de náuseas se apoderan del lector al contacto con la sangre de la víbora que inunda el texto, lo terrible se traduce en la sonrisa satisfactoria e indiferente del “diablillo naranjero”.

Con tan sólo doce años es un maestro del cinismo. ¿Qué hay detrás de todo esto? ¿A dónde apunta el texto? Considerando el ciclo de violencias y agresiones que azota al Paraguay durante la primera década

de los '50, época en que aparece este relato, subyugado luego por la dictadura de Stroessner, desde 1954 hasta 1989, hasta nos podríamos aventurar en pensar que el texto apunta a ese futuro imaginable que se perfila a partir de una situación con tales características. Acaso, ¿podría esperarse otro futuro para las generaciones de paraguayos que viven bajo las ambigüedades que plantea la dictadura que los somete?

Una de las ambigüedades más resaltantes es la que se plantea en el proceso de desarrollo económico del Paraguay bajo el mandato de Stroessner. Esta dictadura fue una de la más abominables que tuvo el territorio guaraní tanto en el número de torturados, perseguidos, exiliados o desaparecidos, de cuyo registro no se tiene un número cierto, cuanto a la enorme cantidad de dinero que una casta minoritaria, conocida como "los barones de Itaipú", administró a discreción en beneficio propio y del dictador. De allí que lo moderno adquiriera en este país, durante este período, un sentido ambiguo. Un sentido que permea las páginas del cuento robastiano y sobre el que es interesante detenerse a reflexionar.

El sentido de "modernidad", en el cuento, viene a su vez reforzado por la presencia de la figura del "trapiche". Esta figura funciona como la metáfora de un sentido de modernidad ambivalente. Por un lado, la modernidad facilita la sobrevivencia del ser humano. Por el otro, es también un factor de pérdidas irreparables en el espíritu del hombre. Si bien quien genera la muerte de su hijo es la misma Eleuteria, hay una cierta semejanza entre ella y otras muchas madres que, se sabe en el Paraguay, han perdido a los suyos en accidentes producidos en las fábricas que los contratan.



La ambivalencia del texto con respecto a la problemática de lo moderno en el contexto paraguayo es evidente. Más aún cuando se hurga en las entrelíneas y se puede ver que más que la alusión misma a la pérdida física de un hijo el texto introduce el debate de esa pérdida interior del ser humano que la modernidad trae consigo.

Detrás de una ambición de modernidad los países se enfrentan a procesos en crecimiento y desarrollo que no caminan en condiciones de paridad con el desarrollo de sus pueblos en el aspecto de lo social, lo educativo y lo cultural. Paraguay no es una excepción a este problema. Aún cuando queramos prescindir de esta discusión no podemos olvidar que

La literatura de Roa Bastos es una literatura de nacionalismo crítico y de universalidad indiscutible en la que la palabra asume el sentido de la denuncia y de la búsqueda de la sustancia íntima del ser humano, de sus heridas y sus parches indelebles, sus virtudes y defectos, sus logros y fracasos, sus incertidumbres e ilusiones, sus fragmentos detestables y su unidad frágil. (González F.: 2003: 1)

Su compromiso con el debate sobre lo que implica la motivación de un Paraguay nuevo permea sus textos. De allí que es necesario precisar que esta ambivalencia con respecto a la apertura hacia lo moderno. Dicha ambigüedad no implica en los textos de Roa un rechazo de la modernidad así como tampoco una adhesión inocente. No implica una nostalgia del pasado o el deseo de una arcadia primitiva.

Entendemos que aquello que se subraya es la necesidad de que un país como el suyo tome conciencia de su propio destino. De las implicancias para su gente de la toma de una decisión política para el desarrollo o para el no desarrollo y, sobre todo, de la obligatoriedad de los gobiernos de respetar el ejercicio democrático de su pueblo, del derecho

de éste a la consulta popular ante temas contundentes que lo afectan directamente y del derecho que también tiene la gente de pretender que los políticos que la representan lo hagan en el sentido pleno del concepto de política como bienestar común.

El sentido de compromiso crítico en la escritura de Roa Bastos es muy fuerte. De allí que en sus textos se deslice esta problemática sobre la que Roa opina que:

a Paraguay ya le toca el momento de la invención de un nuevo tiempo. Han pasado siglos. Los avances tecnológicos son impresionantes. Sin embargo, lo lamentable en esta dinámica de avances tecnológicos que se produjo, y se produce a diario en el mundo, es que la misma no va acompañada del avance cultural de los pueblos. Actualmente, más tecnología no es sinónimo de más cultura. Eso me parece lamentable. (González F.: 2003: 4)

El binomio modernidad-cultura representa la expresión de una problemática en la que el modo de vida del paraguayo no puede estar ajeno a una mirada crítica considerando el fenómeno atípico del acceso de su país a la experiencia moderna. José Picó escribe que

La modernidad, o proceso histórico de modernización, se había presentado desde sus comienzos como el proceso emancipador de la sociedad, tanto desde la vertiente burguesa como desde su contraria, la crítica marxista. (...) Para la razón ilustrada burguesa, que nace de la lucha contra el Estado absoluto, la modernidad es la salida del hombre de su madurez, la llegada a su mayoría de edad, una filosofía que reclama la libertad individual y el derecho a la igualdad ante la ley contra la opresión estamental. Su tarea es la de construir un mundo inteligible, donde la razón institucionalice el juego de las fuerzas políticas, económicas y sociales en base al libre contrato entre seres iguales. El Estado sólo tendrá el papel de árbitro conciliador entre el interés particular y el universal. Así la razón irá construyendo a través de la historia el proceso emancipador de la humanidad, conjugando libertad y necesidad. (1998: 14-15)

En Paraguay, en cambio, paradójicamente, el acceso a la modernidad no coincide con la emancipación de su pueblo, con la libertad o la construcción de un país inteligible.



Luego de la primera gran dictadura que sufrió el país, la del doctor José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840), el Paraguay fue abriéndose paulatinamente al mundo y sus avances. La sucesión de presidentes al frente del gobierno desde Carlos Antonio López hasta José Félix Estigarribia, desde 1844 hasta 1940, representó una alternancia partidaria interesante entre independientes, colorados, febreristas y liberales que dotó al país de una dinámica anti absolutista que lo condujo hacia una incipiente modernización necesaria.

Posteriormente, la guerra del Chaco, extendida desde 1932 hasta 1935, truncó este proceso y, si bien los derrotados fueron los bolivianos, no se podría decir que la victoria obtenida por el Paraguay estuvo exenta de una regresión del país en términos sociales, económicos, políticos y culturales.

En plena reconstrucción del país durante la posguerra, nuevamente la posibilidad de una modernidad como proceso emancipador y libertario se ve detenida por el gobierno militar del Gral. Higinio Morínigo. Este gobierno se instala desde el 8 de setiembre de 1940 hasta el 3 de junio de 1948, fecha en que es derrocado por el Partido Colorado empujado por el temor de que el militar buscara prolongar todavía más su gobierno mediante el apoyo del ejército.

Roa Bastos, ya en el exilio, es consciente de todo este proceso. En 1947, durante el gobierno de Morínigo él es exiliado y no puede regresar a su país sino hasta 1989, fecha en que se da el golpe de Estado a la última dictadura militar que azotó al Paraguay: la de Alfredo Stroessner.

Antes de la toma definitiva del poder por parte de este nuevo miembro de la cúpula militar paraguaya, el país ve sucederse una serie de presidentes del Partido Colorado que no promueve el regreso de muchos intelectuales exiliados como Roa y que, sin embargo, se establece como la estructura partidaria que secunda la nueva dictadura.

Es así como, mientras el resto del mundo va consolidando sus naciones como territorios modernos, el Paraguay bajo Stroessner, una vez más, se cierra a este llamado de modernización. Sin embargo, la situación aquí se torna paradójica nuevamente ya que, más que en el sentido económico del término, el principio de modernidad no se aplica en el aspecto político, social y cultural.

Ese fracaso de la razón burguesa a la que alude Picó "en todos los aspectos deshumanizadores y alienantes de la sociedad capitalista" (1998: 15) se hace eco en el Paraguay sin ser éste, técnicamente hablando, un país moderno ni capitalista. En 1954, Paraguay todavía es un país en vías de desarrollo, un aspirante a la modernidad. El dictador intuye los posibles beneficios económicos que trae consigo esta aspiración y la incluye en su estrategia política.

El Paraguay de Stroessner es, sin duda, parte de un tiempo en el que el territorio y su gente ven el avance material del proyecto emancipador. Se amplía el presupuesto de la nación para la inversión en obras de capital, el Estado crece mediante las múltiples contrataciones de funcionarios del partido aliado al gobierno en las que el nepotismo, el amiguismo y la corrupción hacen mella.



En apariencia, este crecimiento supone un bienestar común. Sin embargo, no es así y en el texto de Roa podemos ver la advertencia o la denuncia de la situación.

La figura del "trapiche" actúa como una metáfora de la incongruencia que vive el país. Una familia campesina como la de Eleuteria puede tener un "trapiche" en su rancho pero esto no implica que la vida en el campo sea digna. El "trapiche", más bien, funge de simulador de un bienestar inexistente. Una especie de opio tranquilizador. El texto no lo menciona directamente pero el drama que expresa lo enuncia entre líneas.

No hay ninguna alusión a Eleuteria como persona social, como elemento público, como parte de un colectivo que tiene derecho a una existencia mejor. Se la presenta como un elemento arraigado a su ámbito privado y a sus exigencias: la crianza de su hijo, la manutención del rancho y el estigma de su condición de viuda.

Tampoco hay una alusión a Pirulí como un niño protegido por un sistema estatal que le pueda garantizar sus necesidades básicas. Pirulí habita en un rancho, no asiste a la escuela y es líder de una pandilla de otros niños que, por lo que se desliza en el texto, son víctimas de un resentimiento social incurable.

Pirulí y sus compinches no vieron más porque huyeron de allí como apereáes disparando del fuego. Todo el pueblo vino a ver el accidente. Ellos no. Ya lo habían visto y estaban satisfechos. Pirulí sonríe soñadoramente. Ojalá pudiera volver a hacer alguna vez algo parecido. (Roa: 1991: 145)

No se trata de una travesura inocente. Aludir a la falta de conciencia del peligro por su condición de niño, no es aplicable a Pirulí. Él sabe lo que está por suceder. Sabe las implicancias de su maliciosa idea y no

sólo puede hacerlo sino que siente una especie de llamado del deber: debe hacerlo. Sabe convencer a sus amigos para que lo secunden. Su corazón es siniestro. Se trata de una provocación consciente, de la manifestación de una sed de venganza impostergable.

Él fue quien buscando una vaca encontró la enorme víbora a orillas del bañado, sumida en el sopor de la digestión, después de haberse tragado un ternero. Sabía que las boas en este estado son inofensivas. Pirulí pensó que no se le presentaría nunca otra oportunidad semejante y se animó. (...) Esta vez les tocaba a ellos; se vengarían del monstruo de hierro al que habían puesto en su camino un monstruo de carne y de sangre. (Roa: 1991: 144-145)

La figura de la "locomotora" tiene las mismas implicancias que la de "trapiche": es un "monstruo de hierro", al que sólo una minoría tiene acceso.

En ese gran monstruo de hierro, de fuego y de rumor viajaba el misterio, lo desconocido, lo prohibido, lo que ellos nunca conocerían. En las ventanillas con luz que pasaban velozmente unas tras otras como ráfagas de una pesadilla coloreada veían caras humanas; las veían reírse y moverse felices, como si se burlaran de ellos que sólo tenían su selva, su estero, sus sabandijas, su desarrapada y miserable libertad en la que estaban cautivos. (Roa: 1991: 145)

"Libertad", "cautiverio", "selva" y "estero" son figuras de un conjunto formado por "ellos" que incluye a Pirulí y a sus amigos y como ellos a Eleuteria y sus iguales. Son los "ellos" opuestos a los "otros", a esos que vienen en el "monstruo de hierro". Los cómplices de esa minoría que con el "monstruo" oprime y se ríe del resto. Es evidente que aquí la figura de "monstruo de hierro" reemplaza, metafóricamente, el sistema político y su consecuente modernidad económica.

La separación entre "ellos" y "otros" es clara y, en base a ella, se enuncia la distancia que caracteriza a los gobiernos absolutistas con respecto a las necesidades de su gente. Estos gobiernos no saben de su gente, no la conocen. Por eso, no puede esperarse, para las

generaciones futuras, otra situación que no fuera la del resentimiento social y la pobreza cultural.

El texto de Roa abre las puertas a este debate y a la necesidad de mantener una crítica latente más allá de los discursos aparentemente renovadores que se propician desde políticas autoritarias.

V.4 El quinto relato de Roa: “Carpincheros”

El quinto relato que seleccionamos del volumen *El trueno entre las hojas* es el primero de la serie. Aquí se nos presenta al personaje de Margaret, una niña cuyos padres son extranjeros y que llegan al Paraguay huyendo de la catástrofe en la que la Primera Guerra Mundial dejó sumida a muchos países europeos. Este relato nos interesa porque, en nuestra lectura, Margaret representa el otro singular y su salto al vacío, es decir, su predisposición al acto sin garantías.

El relato es uno de los más extensos del volumen, el cual cierra con otro texto llamado *El trueno entre las hojas*, en el que aparece, nuevamente, Margaret pero ya convertida en Yasy morötí, la mítica “luna blanca”, musa inefable del revolucionario Solano Rojas, protagonista del relato con el que Roa cierra su primer libro publicado en el exilio, en 1954.

El texto “Carpincheros”, es el siguiente:

La primera noche que Margaret vio a los carpincheros fue la noche de San Juan.

Por el río bajaban flotando llameantes islotes. Los tres habitantes de la casa blanca corrieron hacia el talud para contemplar el extraordinario espectáculo.

Las fogatas brotaban del agua misma. A través de ellas aparecieron los carpincheros.

Parecían seres de cobre o de barro cocido, parecían figuras de humo que pasaban ingravidas a flor de agua. Las chatas y negras

embarcaciones hechas con la mitad de un tronco excavado apenas se veían. Era una flotilla entera de cachiveos. Se deslizaron silenciosamente por entre el crepitar de las llamas, arrugando la chispeante membrana del río.

Cada cachiveo tenía los mismos tripulantes: dos hombres bogando con largas tacuaras, una mujer sentada en el plan, con la pequeña olla delante. A proa y a popa, los perros expectantes e inmóviles, tan inmóviles como la mujer que echaba humo del cigarro sin sacarlo en ningún momento de la boca. Todas parecían viejas, de tan arrugadas y flacas. A través de sus guñapos colgaban sus flácidas mamas o emergían sus agudas paletillas.

Sólo los hombres se erguían duros y fuertes. Eran los únicos que se movían. Producían la sensación de andar sobre el agua entre los islotes de fuego. En ciertos momentos, la ilusión era perfecta. Sus cuerpos elásticos, sin más vestimenta que la baticola de trapo arrollada en torno de sus riñones sobre la que se hamacaba el machete desnudo, iban y venían alternadamente sobre los bordes del cachiveo para impulsarlo con los botadores. Mientras el de babor, cargándose con todo el peso de su cuerpo sobre el botador hundido en el agua, retrocedía hacia popa, el de estribor con su tacuara recogida avanzaba hacia proa para repetir la misma operación que su compañero de boga. El vaivén de los tripulantes seguía así a lo largo de toda la fila sin que ninguna embarcación sufriera la más leve oscilación, el más ligero desvío. Era un pequeño prodigio de equilibrio.

Iban silenciosos. Parecían mudos, como si la voz formara apenas parte de su vida errabunda y montaraz. En algún momento levantaron sus caras, tal vez extrañados también de los tres seres de harina que desde lo alto de la barranca verberante los miraban pasar. Alguno que otro perro ladró. Alguna que otra palabra gutural e incomprensible anduvo de uno a otro cachiveo, como un pedazo de lengua atada a un sonido secreto.

El agua ardía. El banco de arena era un inmenso carbunco encendido al rojo vivo. Las sombras de los carpincheros resbalaron velozmente sobre él. Pronto los últimos carpincheros se esfumaron en el recodo del río. Habían aparecido y desaparecido como en una alucinación.

Margaret quedó fascinada. Su vocecita estaba ronca cuando preguntó:

—¿Son indios esos hombres, papá?

—No, Gretchen; son los vagabundos del río, los gitanos del agua — respondió el mecánico alemán.

—¿Y qué hacen?

—Cazan carpinchos.

—¿Para qué?

—Para alimentarse de su carne y vender el cuero.

—¿De dónde vienen?

—¡Oh, Püppchen, nunca se sabe!

—¿Hacia dónde van?

—No tienen rumbo fijo. Siguen el curso de los ríos. Nacen, viven y mueren en sus cachiveos.

—Y cuando mueren, Vati, ¿dónde les dan sepultura?

—En el agua, como a los marineros en alta mar — la voz de Eugen tembló un poco.

—¿En el río, Vati?



—En el río, Gretchen. El río es su casa y su tumba.

La niña quedó un instante en silencio. De tan finos y rubios, sus cabellos parecían de leche, de azúcar, al resplandor de las fogatas. En esa cabecita lunada, el misterio de los carpincheros se revolvía en todas direcciones. Con voz tensa volvió a preguntar:

—¿Y el fuego, Vati?

—Son las fogatas de San Juan —explicó pacientemente el inmigrante a su hija.

—¿Las hogueras de San Juan?

—Los habitantes de San Juan de Borja las encienden esta noche sobre el agua en homenaje a su patrono.

—¿Cómo sobre el agua? —siguió exigiendo Margaret.

—No sobre el agua misma, Gretchen. Sobre los camalotes. Son como balsas flotantes. Las acumulan en gran cantidad, las cargan con brazas de paja y ramazones secas, les pegan fuego y las hacen zarpar. Alguna vez iremos a San Juan de Borja a verlo hacer.

Durante un buen trecho, el río brillaba como una serpiente de fuego caída de la noche mitológica.

Así se estaba representando probablemente Margaret el río lleno de hogueras.

—¿Y los carpincheros arrastran esos fuegos en sus canoas?

—No, Gretchen; bajan solos en la corriente. Los carpincheros sólo traen sus canoas a que los fuegos del Santo chamusquen su madera para darles suerte y tener una buena cacería durante todo el año. Es una vieja costumbre.

—¿Cómo lo sabes, Vati? —la curiosidad de la niña era inagotable. Sus ocho años de vida estaban conmovidos hasta la raíz.

—¡Oh, Gretchen! —le respondió Ilse suavemente—. ¿Por qué preguntas tanto?

—¿Cómo lo sabes, Vati? —insistió Margaret sin hacer caso.

—Los peones de la fábrica me informaron. Ellos conocen y quieren mucho a los carpincheros.

—¿Por qué?

—Porque los peones son como esclavos en la fábrica. Y los carpincheros son libres en el río. Los carpincheros son como las sombras vagabundas de los esclavos cautivos en el ingenio, en los cañaverales, en las máquinas —Eugen se había ido exaltando poco a poco—. Hombres prisioneros de otros hombres. Los carpincheros son los únicos que andan en libertad. Por eso os peones los quieren y los envidian un poco.

—Ja —dijo solamente la niña, pensativa.

Desde entonces, la fantasía de Margaret quedó totalmente ocupada por los carpincheros. Habían nacido del fuego delante de sus ojos. Las hogueras del agua los habían traído. Y se habían perdido en medio de la noche como fantasmas de cobre, como ingrátidos personajes de humo.

La explicación de su padre no la satisfizo del todo, salvo tal vez en un solo punto: en que los hombres del río eran seres envidiables. Para ella era, además, seres hermosos, adorables.

Poco después, Eugen cumplió su promesa y la llevó a conocer San Juan de Borja, donde el río pasa por el pueblo lamiendo los cimientos de la vieja capilla y el rancharío escalonado en sus riberas. Margaret lo observó todo con sus ojillos ávidos y curiosos, pero dudó que allí nacieran las fogatas que traían a los carpincheros.

Torturó su imaginación e inventó una teoría. Les dio un nombre más acorde con su misterioso origen. Los llamó hombres de la luna. Estaba firmemente convencida de que ellos procedían del pálido planeta de la noche por su color, por su silencio, por su extraño destino.

"Los ríos bajan de la luna –se decía–. Si los ríos son su camino –concluía con lógica fantástica–, es seguro que ellos son los Hombres de la Luna".

Por un tiempo lo supo ella solamente. Ilse y Eugen quedaron al margen de su secreto.

No hacía mucho que habrían arribado al ingenio azucarero de Tebicuary del Guairá. Llegaron directamente desde Alemania, poco después de finalizada la primera guerra mundial.

A ellos, que venían de las ruinas, del hambre, del horror, Tebicuary Costa se les antojó al comienzo un lugar propicio. El río verde, los palmares de humo bañados por el viento norte, esa fábrica rústica, casi primitiva, los ranchos, los cañaverales amarillos, parecían suspendidos irrealmente en la verberación del sol como en una inmensa telaraña de fiebre polvorienta. Sólo más tarde iban a descubrir todo el horror que encerraba también esa telaraña donde la gente, el tiempo, los elementos, estaban presos en su nevadura seca y rojiza alimentada con la clorofila de la sangre. Pero los Plexnies arribaron al ingenio en un momento de calma relativa. Ellos no querían más que olvidar. Olvidar y recomenzar.

–Este sitio es bueno –dijo Eugen apretando los puños y tragando el aire a bocanadas llenas, el día que llegaron. Más que convicción, había esperanza en su voz, en su gesto.

– Tiene que ser bueno – corroboró simplemente Ilse. Su marchita belleza de campesina bávara estaba manchada de tierra en el rostro, ajada de tenaces recuerdos. Margaret parecía menos una niña viva que una muñeca de porcelana, menudita, silenciosa, con sus ojos de añil lavado y sus cabellos de lacia plata brillante. Traía su vestidito de franela tan sucio como sus zapatos remendados. Llegó aupada en los recios y tatuados brazos de Eugen, de cuya cara huesuda goteaba el sudor sobre las rodillas de su hija.

En los primeros días habitaron un galpón de hierros viejos en los fondos de la fábrica. Comían y dormían entre la ortiga y la herrumbre. Pero el inmigrante alemán era también un excelente mecánico tornero, de modo que en seguida lo pusieron al frente del taller de reparaciones. La administración les asignó entonces la casa blanca con techo de cinc que estaba situada en ese solitario recodo del río.

En la casa blanca había muerto asesinado el primer testaferro de Simón Bonaví, dueño del ingenio. Uno de los peones previno al mecánico alemán:

– No te de'cuida-ke, don Oiguen. En la'sánima en pena de Eulogio Penayo, el mulato asesinado, ko alguna noche'anda por el Oga-möröti. Nojotro' solemo' oír su lamentación.

Eugen Plexnies no era supersticioso. Tomó la advertencia con un poco de sorna y la transmitió a Ilse, que tampoco lo era. Pero entre los dos se cuidaron muy bien de que Margaret sospechara siquiera el siniestro episodio acaecido allí hacía algunos años.

Como si lo intuyera, sin embargo, Margaret al principio, más aún que en el galpón de hierros viejos, se mostraba temerosa y triste. Sobre todo por las tardes, al caer la noche. Los chillidos de los monos en la

ribera boscosa la hacían temblar. Corría a refugiarse en los brazos de su madre.

—Están del otro lado, Gretchen —la consolaba Ilse—. No pueden cruzar el río. Son monitos chicos, de felpa, parecidos a juguetes. No hacen daño.

—¿Y cuándo tendré uno? —pedía entonces Margaret, más animada.

—Se lo entregaremos a los hacheros de la fábrica o a los pescadores.

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

El río se deslizaba suavemente con sus islas de camalotes y sus raigones negros aureolados de espuma. El canto de guaimingüé sonaba en la espesura como una ignota campana sumergida en la selva. Margaret ya no estaba triste ni temerosa. Acabó celebrando con risas y palmoteos el salto plateado de los peces o las vertiginosas caídas del martín-pescador que se zambullía en busca de su presa. Parecía completamente adaptada al medio, y su secreta impaciencia era tan intensa que se parecía a la felicidad.

Cuando esto sucedió, Eugen dijo con una profunda inflexión en la voz:

—¿Ves, Ilse? Yo sabía que este lugar es bueno.

—Sí, Eugen; es bueno porque permite reír a nuestra hijita.

En la alta barranca abrazaron y besaron a Margaret, mientras la noche, como un gran pétalo negro cargado de aromas, de silencio, de luciérnagas, lo devoraba todo menos el espejo tembloroso del agua y el fuego blanco y dormido en el arenal.

—¡Miren, ahora se parece a un grosser queso flotando en el agua! —comentó Margaret riéndose. Ilse pensó en los grandes quesos de leche de yegua de su aldea. Eugen, en cierto banco de hielo en que su barco había encallado una noche cerca de Shager-Rak, durante la guerra, persiguiendo a un submarino inglés.

Por la mañana venían las lavanderas. Sus voces y sus golpes subían del fondo de la barranca. Margaret salía con su madre a verlas trabajar. La lejía manchaba el agua verde como un largo cordón de ceniza que bajaba en la correntada a lo largo de la orilla en herradura. En frente, el banco de arena reverberaba bajo el sol. Se veía cruzar sobre él la sombra de los pájaros. Una mañana vieron tendido en la playa un yacaré de escamosa cola y lomo dentado.

—¡Un dragón, mamá!... —gritó Margaret, pero ya no sentía miedo.

—No, Gretchen. Es un cocodrilo.

—¡Qué lindo! Parece hecho de piedra y de alga.

Otra vez un venadito llegó saltando por entre el pajonal hasta muy cerca de la casa. Cuando Margaret corrió hacia él llamándolo, huyó trémulo y flexible, dejando en los ojos celestes de la alemanita un regusto de ternura salvaje, como si hubiera visto saltar por el campo un corazón de hierba dorada, el fugitivo corazón de la selva. Otra vez fue un guacamayo de irisado cuerpo granate, pecho índigo y vede, alas azules, larga cola roja y azul y ganchudo pico de cuerno; un arcoiris de pluma y ronco graznido posado en la rama de timbó. Otra vez, una

víbora de coral que Eugen mató con el machete entre los yuyos del potrero. Así Margaret fue descubriendo la vida y el peligro en el mundo de hojas, tierno, áspero, insondable, que la rodeaba por todas partes. Empezó a amar su ruido, su color, su misterio, porque en él percibía además la invisible presencia de los carpincheros.

En las noches de verano, después de cenar, los tres moradores del caserón blanco salían a sentarse en la barranca. Se quedaban allí tomando el fresco hasta que los mosquitos y jejenes se volvían insoportables. Ilse cantaba a media voz canciones de su aldea natal, que el chapoteo de la correntada entre las piedras desdibujaba tenuemente o mechaba de hiatos trémulos, como si la voz sonara en canutillos de agua. Eugen, fatigado por el trabajo del taller, se tendía sobre el pasto con las manos debajo de la nuca. Mirada hacia arriba recordando su antiguo y perdido oficio de marino, dejando que la inmensa espiral del cielo verdinegro, cuajado de enuladas virutas brillantes como su torno, se le estancara al fondo de los ojos. Pero no podía anular la preocupación que lo trabajaba sin descanso. La suerte de los hombres en el ingenio, en cuyos pechos oprimidos se estaba incubando la rebelión. Eugen pensaba en los esclavos del ingenio. La cabecita platinada de Margaret soñaba, en cambio, con los hombres libres del río, con sus fabulosos Hombres de la Luna. Esperaba cada noche verlos bajar por el río.

Los carpincheros aparecieron dos o tres veces más en el curso de ese año. A la luz de la luna, más que al fulgor de las hogueras, cobraban su verdadera sustancia mitológica en el corazón de Margaret.

Una noche desembarcaron en la arena, encendieron pequeñas fogatas para asar su ración de pescado y después de comer se entregaron a una extraña y rítmica danza, al son de un instrumento parecido a un arco pequeño. Una de sus puntas penetraba en un porongo partido por la mitad y forrado en tirante cuero de carpincho. El tocador se pasaba la cuerda del arco por los dientes y le arrancaba un zumbido sordo y profundo como si a cada oquedad vomitara en la percusión el trueno acumulado en su estómago. Tum-tu tum..., Tam-ta tam... Ta-tam... Tu-tum... Ta-tam... Tam-ta tam... Arcadas de ritmo caliente en la cuerda del gualambau, en el tambor de porongo, en la dentadura del tocador. Sonaban sus costillas, su piel de cobre, su estómago de viento, el porongo parchado de cuero y temblor, con su tuétano de música profunda parecida a la noche del río, que hacía hamacar los pies chatos, los cuerpos de sombra en el humo blanco del arenal.

Tum-tu tum... Tam-ta tam... Tu-tum... Ta-tam... Tutummmm...

La respiración de Margaret se acompasaba con el zumbido del gualambau. Se sentía atada misteriosamente a ese latido cadencioso encajonado en las barrancas.

Cesó la música. El hilván negro de los cachiveos se puso en movimiento con sus bogadores de largas tacuaras que parecían andar sobre el agua, que se fueron alejando sobre carriles de espuma cada vez más queda, hasta desvanecerse en las tiniebla azul y rayada de luciérnagas.

Los esperaba siempre. Cada vez con impaciencia más desordenada. Siempre sabía cuándo iban a aparecer y se llenaba de una extraña agitación, antes de que el primer cachiveo bordeara en el recodo a lo lejos, en el hondo cauce del río.

—¡Ahí vienen! —la vocecita de Margaret surgía rota por la emoción.

El canturreo gangoso o el silencio de Ilse se interrumpían. Eugen se incorporaba asustado.

—¿Cómo lo sabes, Gretchen?

—No sé. Los siento venir. Son los Hombres de la Luna... Era infalible. Un rato después, los cachiveos pasaban peinando la cabellera de cometa verde del río. El corazón le palpitaba fuertemente a Margaret. Sus ojitos encandilados rodaban en las estelas de seda líquida hasta que el último de los cachiveos desaparecía e el otro recodo detrás del brillo espectral del banco de arena roído por los pequeños cráteres de sombra.

En esas noches la pequeña Margaret hubiera querido quedarse en la barranca hasta el amanecer porque los sigilosos vagabundos del río podían volver a remontar la corriente en cualquier momento.

—¡No quiero ir a dormir..., no quiero entrar todavía! ¡No me gusta la casa blanca! ¡Quiero quedarme aquí..., aquí! —gimoteaba.

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

—El espectáculo de los carpincheros —dijo Ilse a su marido— está enfermado a Margaret.

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

—Será mejor, Eugen —convino Ilse.

Margaret no volvió a ver a los Hombres de la Luna en los meses que siguieron. Una noche los oyó pasar en la garganta del río. Ya estaba acostada en su catrecito. Lloró en silencio, contenidamente. Temía que su llanto la delatara. El ladrido de los perros se apagó en la noche profunda, el tenue rumor de los cachiveos arañados de olitas fosfóricas. Margaret los tenía delante de los ojos. Se cubrió la cabeza en las cobijas. De pronto dejó de llorar y se sintió extrañamente tranquila porque en un esfuerzo de imaginación se vio viajando con los carpincheros, sentadita, inmóvil, en uno de los cachiveos. Se durmió pensando en ellos y soñó con ellos, con su vida nómada y bravía deslizándose sin término por callejones de agua en la selva.

Con el día su pena recomenzó. Nada peor que la prohibición de salir a la barranca podía haberle sucedido. Volvió a ser triste y silenciosa. Andaba por la casa como una sombra, humillada y huraña. Llegó a detestar en secreto todo lo que la rodeaba: el ingenio en que trabajaba su padre, el sitio sombrío que habitaban, la vivienda de paredes encaladas y ruinosos, su pieza, cuya ventana daba hacia la barranca, pero a través de la cual no podía divisar a sus deidades acuáticas cuando ella sola escuchaba en la noche el roce de los cachiveos sobre el río.

A pesar de todo, Margaret fue mejorando lentamente, hasta que ella misma creyó que había olvidado a los Hombres de la Luna. La casa blanca pareció reflotar con la dicha plácida de sus tres moradores como un témpano tibio en la noche del trópico.

Para celebrarlo, Eugen agregó otro tatuaje a los que ya tenía en su pellejo de ex marino. En el pecho, sobre el corazón, junto a dos anclas en cruz, dibujó con tinta azul el rostro de Margaret. Salió bastante parecido.

—Ya no te podrás borrar de aquí, Gretchen. Tengo tu foto bajo la piel. Ella reía feliz y abrazaba cariñosa al papito.

Así llegó otra vez la noche de San Juan. La noche de las fogatas sobre el agua.

Eugen, Ilse y Margaret se hallaban cenando en la cocina cuando los primeros islotes incandescentes empezaban a bajar por el río. El errabundo fulgor que subía de la garganta rocosa les doró el rostro. Se miraron los tres, serios, indecisos, reflexivos. Eugen por fin sonrió y dijo:

— Sí, Gretchen. Esta noche iremos a la barranca a ver pasar las hogueras.

En ese mismo momento llegó hasta ellos el aullido de un animal mezclado al grito angustioso de un hombre. El aullido salvaje volvió a oírse con un timbre metálico indescriptible: se parecía al maullido de un gato rabioso, a una uña de acero rasgando súbitamente una hoja de vidrio.

Salieron corriendo los tres hacia la barranca. Al resplandor de las fogatas vieron sobre el arenal a un carpinchero luchando contra un bulto alargado y flexible que daba saltos prodigiosos como una bola de plata peluda disparada en espiral a su alrededor.

— ¡Es un tigre del agua! —murmuró Eugen, horrorizado.

— Mein Gott! —gimió Ilse.

El carpinchero lanzaba desesperados machetazos a diestro y siniestro, pero el lobo-pe, rápido como la luz, tornaba inofensivo el vuelo decapitador del machete.

Los otros carpincheros estaban desembarcando ya también en el arenal, pero era evidente que no conseguirían llegar a tiempo para acorralar y liquidar entre todos a la fiera. Se oían las lamentaciones de las mujeres, los gritos de coraje de los hombres, el jadeante ladrar de los perros.

El duelo tremendo duró poco, contados segundos a lo más. El carpinchero tenía ya un canal sangriento desde la nuez hasta la boca del estómago. El lobo-pe seguía saltando a su alrededor con agilidad increíble. Se vía su lustrosa pelambre manchada por la sangre del carpinchero. Ahora era un bulto rojizo, un tizón alado de larga cola nebulosa, cimbrándose a un lado y otro en sus furiosas acometidas, tejiendo su danza mortal en torno al hombre oscuro. Una vez más saltó a su garganta y quedó pegado a su pecho porque el brazo del carpinchero también había conseguido cerrarse sobre él hundiéndole el machete en el lomo hasta el mango, de tal modo que la hoja debió hincarse en su pecho como un clavo que los fundía a los dos. El grito de muerte del hombre y el alarido metálico de la fiera rayaron juntos el tímpano del río. Juntos empezaron a chorrear los borbotones de sus sangres. Por un segundo más, el carpinchero y el lobo-pe quedaron erguidos en ese extraño abrazo como si simplemente hubieran estado acariciándose en una amistad profunda, doméstica, comprensiva. Luego se desplomaron pesadamente, uno encima del otro, sobre la arena, entre los destellos oscilantes. Después de algunos instantes el animal quedó inerte. Los brazos y las piernas del hombre aún se movían en un ansia crispada de vivir. Un carpinchero desclavó de un tirón al lobo-pe del pecho del hombre, lo degolló y arrojó al río con furia su cabeza de agudo hocico y atroces colmillos. Los demás empezaron a rodear al moribundo.

Ilse tenía el rostro cubierto con las manos. El espanto estrangulaba sus gemidos. Eugen estaba rígido y pálido con los puños hundidos en el vientre. Sólo Margaret había contemplado la lucha con expresión impasible y ausente. Sus ojos secos y brillantes miraban hacia abajo con absoluta fijeza en la inmovilidad de la inconsciencia o del vértigo. Solamente el ritmo de su respiración era más agitado. Por un misterioso pacto con las deidades del río, el horror la había respetado. En el talud calizo iluminado por las fogatas que bogaban a la deriva, ella misma era una pequeña deidad casi incorpórea, irreal.

Los carpincheros parecían no saber qué hacer. Algunos de ellos levantaron sus caras hacia la casa de los Plexnies y la señalaron con gestos y palabras ininteligible. Era la única vivienda en esos parajes desiertos. Deliberaron. Por fin se decidieron. Cargaron al herido y lo pusieron en un cachiveo. Toda la flotilla cruzó el río. Volvieron a desembarcar y treparon por la barranca.

Margaret, inmóvil, veía subir hacia ella, cada vez más próximos, a los Hombres de la Luna. Veía subir sus rostros oscuros y aindiados. Los ojos chicos bajo el cabello hirsuto y duro como crin negra. En cada ojo había una hoguera chica. Venían subiendo las caras angulosas con pómulos de piedra verde, los torsos cobrizos y sarmentosos, las manos inmensas, los pies corneos y chatos. En medio subía el muerto que ya era de tierra. Detrás subían las mujeres harapientas, flacas y tetudas. Subían, trepaban, reptaban hacia arriba como sombras pegadas a la resplandeciente barranca. Con ellos subían las chispas de las fogatas, subían voces guturales, el llanto de iguana herida de alguna mujer, subían ladridos de los que iban brotando los perros, subía un hedor de plantas acuáticas, de pescados podridos, de cátinga de carpincho, de sudor...

Subían, subían...

—¡Vamos, Gretchen!

Ilse la arrastró de las manos.

Eugen trajo el farol de la cocina cuando los carpincheros llegaron a la casa. Sacó al corredor un catre de trama de cuero y ordenó con gestos que lo pusieran en él. Después salió corriendo hacia la enfermería por ver si aún podía traer algún auxilio a la víctima. Ya desde el alambrado gritó:

—¡Vuelvo enseguida, Ilse! ¡Prepara agua caliente y recipientes limpios!

Ilse va a la cocina, mareada, asustada. Se le escucha manejarse a ciegas en la penumbra roja. Suenan cacharros sobre la hornalla.

El destello humoso del farol arroja contra las paredes las sombras movilizadas de los carpincheros inmóviles, silenciosos, hasta el llanto de iguana ha cesado. Se oye gotear la sangre en el suelo. A través de los cuerpos coriáceos, Margaret ve e pie enorme del carpinchero tendido en el catre. Se acerca un poco más. Ahora ve el otro pie. Son como dos chapas callosas, sin dedos casi, sin talón, cruzados por las hondas hendiduras de roldana que el borde filoso del cachiveo ha cavado allí en leguas y leguas, en años y años de un vagabundo destino por los callejones fluviales. Margaret piensa que esos pies ya no andarán sobre el agua y se llena de tristeza. Cierra los ojos. Ve el río cabrilleante, como tatuado de luciérnagas. El olor amizclado, el recio aroma montaraz de los carpincheros ha henchido la casa, lucha contra la tenebrosa presencia de la muerte, alza en vilo el pequeño, el liviano corazón de Margaret. Lo aspira con ansias. Es el olor salvaje de la libertad y de la vida. De la memoria de Margaret se están borrando en

este momento muchas cosas. Su voluntad se endurece en torno a un pensamiento fijo y tenso que siente crecer dentro de ella. Ese sentimiento la empuja. Se acerca a un carpinchero alto y viejo, el más viejo de todos, tal vez el jefe. Su mano se tiende hacia la gran mano oscura y queda asida a ella como una diminuta mariposa sobre el agua. La sangre gotea sobre el piso. Los carpincheros van saliendo. Durante un momento sus pies callosos raspan la tierra del patio rumbo a la barranca con un vagido de carapachos veloces y rítmicos. Se van alejando. Cesa el rumor. Vuelve a oírse el desagüe del muerto solo, abandonado en el corredor. No hay nadie.

Ilse sale de la cocina. El miedo, el pavor, el terror, la paralizan por un instante como un baño de cal viva que agrieta sus carnes y le quema hasta la voz. Después llama con un grito blanco, desleído, que se estrella en vano contra las paredes blancas y agrietadas:

—¡Margaret..., Gretchen...!

Ilse vuelve corriendo a la casa. Un resto de instintiva esperanza la arrastra. Tal vez no, tal vez no se ha ido.

— ¡Gretchen..., Gretchen...! — su grito agrio y seco tiene ya la desmemoriada insistencia de la locura.

Llega en el momento en que el carpinchero muerto se levanta del catre convertido en un mulato gigantesco. Lo oye reír y llorar. Lo ve andar como un ciego, golpeándose contra las paredes. Busca una salida. No la encuentra. La muerte tal vez lo acorrala todavía. Suena su risa. Suenan sus huesos contra la tapia. Suena su llanto quejumbroso.

Ilse huye, huye de nuevo hacia el río, hacia el talud. Las hogueras rojas bajan por el agua.

—¡Gretchen..., Gretchen...!

Un trueno sordo le responde ahora. Surge del río, llena toda la caja acústica del río ardiendo bajo el cielo negro. Es el gualmbau de los carpincheros. Ilse se aproxima imantada por ese latido siniestro que ya llena ahora toda la noche. Dentro de él está Gretchen, dentro de él tiembla el pequeño corazón de su Gretchen. Mira hacia abajo desde la barranca. Ve muchos cuerpos, los cuerpos sin cara de muchas sombras que se han reunido a danzar en el arenal a compás del tambor del porongo.

Tum-tu tum... Tam-ta tam... Ta-tam... Tu-tum... Tam-ta-tam...

Se hamaan los pies chatos y los cuerpos de sombra entre el humo blanco del arenal. Dientes inmensos de tierra, de fuego, de viento, mascan las cuerdas de agua del gualmbau y le hacen vomitar sus arcadas de trueno caliente sobre la sien de harina de Ilse.

Tum-tu-tum... Tam-ta-tam... Tum-tu-tummm...

En el tambor de porongo el redoble rítmico y sordo se va apagando poco a poco, se va haciendo cada vez más lento y tenue, lento y tenue. El último se oye apenas como una gota de sangre cayendo sobre el suelo.



V.5 Margaret: el otro-singular y el acto sin garantías

La Semiótica organiza el análisis de todo relato a partir de tres niveles principales: el narrativo, el semántico y el enunciativo. En el nivel narrativo encontramos la concentración de las acciones que se llevan a cabo en el relato. En el nivel semántico, estudiamos los significados y contenidos. Trabajamos las metáforas, los motivos y los símbolos. Y, en el nivel, enunciativo, nos encontramos con el análisis de categorías⁷⁹ temporales, espaciales y actorales.

En el conjunto⁸⁰ de la obra narrativa de Augusto Roa Bastos, el relato "Carpincheros" es el primero de la serie de los diecisiete relatos que componen el volumen de cuentos titulado *El trueno entre las hojas* que Roa Bastos publicó en 1954, en Buenos Aires.

En esta ocasión, así como en la mayoría de sus narraciones breves, Roa Bastos nos presenta un relato en el que se narra la experiencia de una niña, Margaret, al contacto con el mundo de los carpincheros, es decir, de los cazadores de carpinchos que abundan en el territorio guaraní y que viven de acuerdo con una lógica primitiva, dotada de una cierta violencia y encanto. Una especie de vestigio de esa comunidad

⁷⁹ Al hablar de "categorías" lo hacemos en el sentido relacional de la palabra. En el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Greimas y Courtés, en el inciso 5 del concepto CATEGORÍA establecen que "la aplicación rigurosa de la actitud estructural heredada de F. Saussure (...) obliga a utilizar el término categoría sólo para designar las relaciones (es decir, los ejes semánticos) y no los elementos finales de esas relaciones". (1982: 52). Asimismo, al hablar del concepto de relación nos referimos a esa "actividad cognoscitiva que establece, de manera concomitante, la identidad y la alteridad de dos o más magnitudes (...); o bien, como el resultado de este acto. (...). Para la teoría semiótica, el establecimiento (la producción y/o el reconocimiento) de las relaciones y de las redes relacionales es el que funda los objetos y los universos semióticos" (1982: 339)

⁸⁰ Al hablar de conjunto, con respecto a la obra de Roa Bastos, lo hacemos en el sentido de universo o microuniverso.



guaranítica ancestral cuya falta de estabilidad territorial y organización social fue una de las características de su identidad comunitaria.

Continuaremos nuestro análisis con el estudio de algunas de las isotopías figurativas y temáticas que aparecen en el relato de "Carpincheros". Por lo tanto, y a fin de organizar nuestro procedimiento analítico, en primer lugar analizaremos las lógicas semántica y enunciativa. En ella, identificaremos las oposiciones existentes en el relato tanto a nivel del plano de contenido como a nivel del plano figurativo. Luego, nos adentraremos en la observación de las oposiciones del nivel figurativo, las distinguiremos en sus tres niveles: espacial, temporal y actoral para, de allí en adelante, relacionarlas con las del plano del contenido y esbozar una posible construcción de la singularidad de lo femenino en este relato. Para finalizar, estudiaremos la perspectiva de la lógica narrativa.

Las principales isotopías temáticas son muerte-vida y masculino-femenino mientras que entre las isotopías figurativas destacan las siguientes: "tierra-agua", "silencio-música", "luminosidad-oscuridad", "esclavitud-libertad", "abandono-adopción", "estabilidad-movilidad" y "natural-sobrenatural".

El orden que sugieren estas oposiciones va de lo concreto a lo abstracto y el esquema de las mismas estaría organizado de la siguiente manera:



Isotopías Figurativas	}	"tierra"	"agua"
		"silencio"	"música"
		"luminosidad"	"oscuridad"
		"esclavitud"	"libertad"
		"abandono"	"adopción"
		"estabilidad"	"movilidad"
		"natural"	"sobrenatural"
Isotopías Temáticas	}	MASCULINO	FEMENINO
		MUERTE	VIDA

Básicamente, en este relato como en los otros que analizamos más adelante, dos comunes denominadores son las oposiciones masculino-femenino y muerte-vida. En "Carpincheros", este recorrido narrativo de una posición a otra es nítido y significativo. Es decir, hay un recorrido de lo masculino a lo femenino que implica un recorrido de la muerte a la vida y esto es interesante porque no sólo conlleva una sanción eufórica en el mismo texto sino porque este recorrido es el que realiza el personaje femenino Margaret, que es el que está dotado de la capacidad que le permite atravesar el umbral de lo masculino y de la muerte, abandonar su mundo para ir en busca de una vida nueva que desea y que la llama de una forma tan imperativa, cautivante y misteriosa que no tiene una explicación en la narración.

En términos figurativos las oposiciones isotópicas se expresan a través de varias figuras que pueden organizarse en tres niveles: espacial, temporal y actoral.

En el nivel figurativo-espacial tenemos la oposición isotópica más concreta "tierra-agua" la cual se construye a partir de varias figuras más concretas. La isotopía "tierra" se construye de figuras como "casa blanca", "talud", "chatas y negras embarcaciones", "cachiveo", "islotas",



“camalotes”, “barranca verberante”, “banco de arena”, “barcas”, “fábrica”, “cañaverales”, “pueblo”, “capilla”, “rancherío”, “riberas”, “ingenio azucarero”, “ranchos”, “galpón”, “taller”, “ribera”, “islas de camalotes”, “selva”, “aldea”, “banco de hielo”, “playa”, “pajonal”, “campo”, “rama de timbó”, “yuyos”, “potrero”, “caserón blanco”, “pasto”, “arena”, “hierbajos”, “vivienda”, “pieza”, “témpano”, “cocina”, “arenal”, “casa”, “parajes”, “enfermería”, “piedra”, “piso”, “catre”, “paredes”, “tapia”, “garganta rocosa”, “corredor”, “suelo”.

En el caso de la isotopía “agua”, vemos que las figuras que la constituyen son las de “río”, “membrana”, “recodo”, “tumba”, “camino”, “orilla”, “curvas”, “espejo tembloroso”, “correntada”, “carriles de espuma”, “cauce”, “estelas de seda líquida”, “corriente”, “garganta”, “olitas fosfóricas”, “callejones”, “canal sangriento”, “codo”.

Las figuras espaciales a partir de las que se puede construir la isotopía “tierra” son más abundantes que las que construyen la isotopía “agua”. Esto se explica por el hecho de que, en el relato, a la isotopía “tierra” se pueden asociar figuras más abstractas que expresan una idea de superficie firme, estabilidad, anclaje, o contención, lugar de abrigo o de común-uniión. En cambio, con relación a la isotopía “agua” las figuras remiten a una contextualización espacial más específica. De allí que las figuras que conforman esta isotopía se refieran a ideas de fluido o de movilidad orientada.

No obstante la dispersión de las figuras que hacen a la isotopía “tierra” y la concentración de figuras que hacen a la isotopía “agua”, ambas aglutinan la dispersión en torno a un determinado factor común que las



define. En el caso de la isotopía “tierra”, el factor aglutinante es el concepto de estabilidad mientras que en el caso de la isotopía “agua”, el factor aglutinante es el concepto de movilidad.

Por otra parte, también se puede identificar en cada una de estas isotopías otro común denominador interesante. Este, más que a un concepto, se refiere a un elemento de organización estructural. En cada isotopía figurativa identificamos la presencia de subconjuntos interesantes que, a su vez, nos remiten a otros planos del contenido. En lo que se refiere a la isotopía “tierra” tenemos cuatro subconjuntos y en lo que se refiere a la isotopía “agua” tenemos tres.

En el caso de “tierra” el primer subconjunto que aparece es el que reúne a sus figuras en torno a la idea de abrigo o lugar de reunión. En este subconjunto se encuentran figuras como “casa”, “caserón”, “fábrica”, “ingenio azucarero”, “galpón”, “taller”, “aldea”, “pueblo”, “ranchos”, “rancherío”, “vivienda”, “capilla”, “pieza”, “cocina”, “corredor”, “potrero” y “enfermería”. En términos esquemáticos, la configuración discursiva es la siguiente:

“tierra”	{	“casa” - “caserón” - “vivienda”
		“fábrica” - “ingenio azucarero”
		“galpón” - “taller”
		“aldea” - “pueblo”
		“ranchos” - “rancherío”
		“pieza” - “cocina”
		“corredor”
		“potrero”
		“enfermería” - “capilla”

ABRIGO – LUGAR DE REUNIÓN



Al respecto debemos hacer algunas precisiones. En primer lugar, “pieza”, “cocina”, “corredor”, “potrero” hacen parte de una figura mayor, “casa” o “caserón” que parece poder contenerlas. Todas estas figuras, excepto “potrero” completan a la figura “casa” o “caserón”. Esta, a su vez, es vista como la quintaesencia de esa noción de abrigo, protección, contención a la que nos referimos. Sin embargo, la figura “galpón” también funciona, en el relato, como “casa” ya que, en su debido momento, es un lugar que acoge a los forasteros (Eugen y su familia) y hace de contexto de transición entre el mundo que dejaron atrás y el mundo al que ellos desean integrarse para iniciar una nueva etapa en sus respectivas vidas.

El “taller”, en cambio, es una figura que alude al concepto de trabajo y, por ende, está asociada a las otras figuras como las de “fábrica” e “ingenio”, con la diferencia de que mientras “fábrica” e “ingenio” traen en sí una connotación negativa, porque se constituyen en los lugares donde los peones trabajan como esclavos, es decir, “hombres prisioneros de otros hombres”, (Roa Bastos: 1991b: 25) “taller” denota el lugar donde Eugen trabaja en libertad. Al parecer, hay aquí como dos ideas del concepto de trabajo: el trabajo como complemento dignificador de la persona y el trabajo como objeto de denigración para el ser humano.

El grupo de “aldea”, “pueblo”, “ranchos”, “rancherío”, “vivienda”, “capilla” reporta, quizás, la idea de país pero en su sentido de tierra adentro. Es decir, reporta la idea de ese lugar donde puede verse el desarrollo económico y político del país así como el ánimo de subversión de su gente. Es decir, el reflejo del repudio al poder que desde el centro

capitalino extiende sus tentáculos opresivos y alienantes. En el imaginario paraguayo la noción de tierra-adentro nos relaciona con la idea de campo, del lugar de la gente del pueblo, que es la que sufre, la que trabaja, la que es sometida por un determinado poder que les viene desde afuera.

Las figuras de este grupo, por lo tanto, son figuras que aluden a las características de esa región marginal del Paraguay: la zona rural, como el lugar donde no sólo, según la filosofía del autor, se apela a la violencia bruta como elemento de sometimiento de las poblaciones sino sobre todo como el lugar al borde del abismo, en sintonía con el vacío desde donde es posible que emane el acontecimiento de la revolución.

El tierra-adentro es el lugar de los no representados, de los excluidos y, por ende, también es el lugar desde dónde se puede producir algo nuevo que resquebraje las estructuras de poder que dominan en el Paraguay.

No hacía mucho que habían arribado al ingenio azucarero de Tebikuary del Guairá. Llegaron directamente desde Alemania, poco después de finalizada la primera guerra mundial.

A ellos, que venían de las ruinas, del hambre, del horror, Tebikuary Costa se les antojó al comienzo un lugar propicio. [...] Sólo más tarde iban a descubrir todo el horror que encerraba también esa telaraña donde la gente, el tiempo, los elementos, estaban presos en su nervadura seca y rojiza alimentada con la clorofila de la sangre. (Roa Bastos: 1991b: 26)

La figura de “ranchos”, en concordancia con la noción de tierra-adentro, representa el contexto en el que se albergan a los campesinos y obreros y estos son aquellos que como sujetos habitan el vacío, es decir, ese lugar desde donde se puede dar origen a algo diferente que desestructure la estructura.



El segundo subconjunto es el formado por figuras que se reúnen en torno a la idea de anclaje, es decir, a la idea de un lugar donde uno se encuentra una determinada tranquilidad. La incursión en lo tranquilo y lo estable es relativa y puede ser engañosa. Eso lo vemos, por ejemplo, en el caso de Eugen e Ilse ya que anclan sus vidas en un lugar que, aparentemente, aportará a sus existencias la serenidad necesaria y, sin embargo, se trata de un lugar que opera el efecto contrario. Por eso, esta noción de encuentro con lo tranquilizador tiene una connotación tanto negativa como positiva.

En el caso, por ejemplo, de la figura "garganta rocosa" la sensación es negativa ya que como figura ésta nos predispone al temor ante la plasticidad de un aimagen que, como toda garganta, induce al movimiento y la sensación de ser tragados por ella. En el caso, en cambio, de las figuras "playa" y "banco de arena", en cambio, la sensación es más bien positiva porque como expresión plástica de una sensación esparcimiento y desasociado, son figuras que nos predisponen a la sensación de alivio. Se llega a una "playa" o a un "banco de arena" como a un recodo placentero luego de un largo camino de angustias, esfuerzos, tensiones y desaciertos.

Entonces, las configuraciones discursivas de este segundo subconjunto que alude al tema del anclaje son las de "talud", "barranca", "banco de arena", "riberas", "banco de hielo", "playa", "témpano", "arenal", "piedra", "garganta rocosa" y "parajes".



"tierra" {

- "talud"
- "barranca"
- "banco de arena"
- "riberas"
- "banco de hielo", "témpano"
- "playa"
- "arenal"
- "piedra"
- "garganta rocosa"
- "parajes"

ANCLAJE

El tercer subconjunto, a su vez, está formado por una serie de figuras que traducen una idea de estabilidad. Nos referimos a las figuras "islotés", "camalotes", "cañaverales", "selva", "campo", "rama de timbó", "pajonal", "yuyos", "pasto", "hierbajos".

"tierra" {

- "islotés"
- "camalotes"
- "cañaverales"
- "selva"
- "campo"
- "rama de timbó"
- "pajonal"
- "yuyos"
- "pasto"
- "hierbajos"

ESTABILIDAD

Vemos que en el contexto en el que funcionan estas figuras la idea de estabilidad no necesariamente funciona como sinónimo de serenidad. Al hablar de estabilidad nos referimos más bien a la noción de lo estable, es decir, de aquello que es fijo y que puede sostener una situación. Evidentemente, al referirnos figuras como "islotés", "camalotes", el relato nos está remitiendo hacia una idea de seguridad ya que los islotes y camalotes que se presentan en él son portadores de la luz de las fogatas que iluminan el río por donde se desplazan los carpincheros. Esta luz

permite a los carpincheros abrirse camino en el río y ver su propia consistencia pero, a la vez, les permite dejarse ver por Margaret y su familia.

Las figuras “rama de timbó”, “selva”, “campo”, “yuyos”, “pajonal” y “pasto” constituyen, en cambio, un grupo que enriquece la contextualización espacial de esa extraña y obsesionada relación que Margaret va tejiendo con aquellos a quienes llama *hombres de la luna*.

Por las características de esta contextualización todavía no se puede advertir peligro alguno para la niña, quien ha quedado básicamente prendada del encanto misterioso de los moradores de los cachiveos. En cambio, cuando el relato nos presenta una figura como la del “cañaveral” se puede intuir de que algo malo podría suceder ya que, considerando el contexto histórico del Paraguay, los cañaverales siempre fueron catalogados en el imaginario colectivo como el lugar donde los peones de la zafra son sometidos a una esclavitud similar a la tuvieron los mensúes en la zona de los verbales del Alto Paraná.

Por lo tanto, la presentación de esta figura en medio de una ambientación que, sin ella, podría hasta pintarse como una escena romántico-costumbrista, funciona como una señal de alerta para el lector sobre las posibles consecuencias de este no tan inofensivo encanto ejercido sobre la niña. Margaret no se identifica con ese mundo al que pertenecen sus padres y busca algo más que intuye que está del lado de los seres que vagan libres sobre el río, al compás de sus extrañas músicas, entre la noche y el fuego.



Las figuras del cuarto subconjunto se nuclear en torno a la idea de superficie o umbral. Nos referimos a las figuras de “piso”, “suelo”, “catre”, “paredes”, “tapia”, “chatas embarcaciones” y “cachiveos”.

“tierra” { “piso”
“suelo”
“catre”
“paredes”
“tapia”
“chatas embarcaciones”
“cachiveos”

SUPERFICIE-UMBRAL

La idea de superficie funciona aquí como una idea de límite, aquello que determina un contexto específico y que hace posible que se pueda identificar un espacio exterior separado de otro que es interior. Por ejemplo, las “paredes” limitan lo interior de ese espacio donde la familia de Eugen vive su drama y lo exterior de ese mundo que tan poderosamente atrae a Margaret. Las paredes son las que mortifican a Margaret porque la limitan a una vida que ella no desea, a una casa que no siente suya, a un mundo al que, finalmente, decidirá abandonar para ir en busca de su libertad.

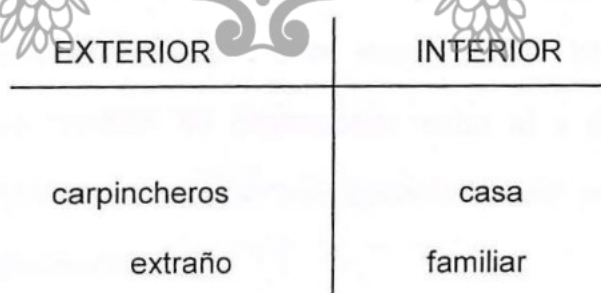
Por su lado, las figuras de “piso”, “suelo”, “tapia”, también funcionan como límite por el hecho de que recuerdan a Margaret la realidad de la que ella es parte. Es decir, son las figuras mediante las cuales podemos identificar ese mundo que vive en la imaginación de Margaret y que cobra vida en la vida de los carpincheros. Ese mundo que no es su mundo real con su “piso”, su “suelo” y su “tapia”.

Tales figuras nos permiten distinguir el mundo de aquí de Margaret y el mundo de allá que en vez de “piso”, “suelo”, “tapia” tiene como

superficie el “agua”, sus “cachiveos” y “chatas embarcaciones”. “Piso”, “suelo” y “tapia” representa el conjunto de aquello que, justamente, no existe en el mundo de los carpincheros y que, de alguna manera, les permite fluir más libremente al contacto con el ejercicio de una libertad que se torna desafiante para las ataduras con las que se ven y sienten amarrados los pobladores y trabajadores de la fábrica.

La comunidad de los carpincheros es un conjunto peculiar porque fluye por la vida como fluye por el río, y en este sentido, está en el orden de lo acuático pero se desprende de él al momento de reivindicar su propia humanidad. Las figuras de “cachiveo” y “chatas embarcaciones” nos confirman su pertenencia a la especie humana. En ese sentido, los carpincheros son parte del umbral exterior del río pero, a su vez, son parte del mundo interior de la imaginación de Margaret.

Entre el mundo interior y exterior de Margaret hay una comunicación constante. En un principio, los carpincheros son parte de su mundo exterior mientras que su familia y su casa son parte de su mundo interior:



Luego, una vez que Margaret conoce a los carpincheros y hace que ellos habiten en su imaginación éstos se vuelven parte de su mundo interior y exterior a la vez:



EXTERIOR	INTERIOR
carpincheros	casa
extraño	familiar
	carpincheros - extraño

Al final del relato, la reversión que se produce entre estos dos mundos es notable ya que todo aquello que al inicio era parte del mundo interior de Margaret se vuelve exterior, mientras que lo exterior se vuelve su mundo interior:



EXTERIOR	INTERIOR
casa	carpincheros
extraño	familiar

En el nivel figurativo-temporal nos encontramos con la oposición isotópica "luminosidad-oscuridad". Esta isotopía está constituida por varias figuras que también se contraponen entre sí y que, una vez asociadas a la oposición temática "masculino-femenino" adquieren una dimensión más interesante.

Las isotopías "luminosidad-oscuridad" están dotadas de figuras que aluden específicamente a una condición temporal así como a una condición distinta. A una condición de "sonoridad" opuesta a un contexto de "silencio", y a una condición de "movilidad" en oposición a una "estabilidad" concreta.



A su vez, esta "estabilidad" como noción alude a una idea de no-movimiento, no-dinamicidad y, de ninguna manera, se refiere a una noción de "estabilidad" como lo "estable", lo "firme" o a una noción de "certezas".

Estas segunda y tercera oposiciones, "sonoridad-silencio", "movilidad-estabilidad", son las más interesantes de estudiar en este nivel isotópico temporal ya que, si nos detenemos a mirar lo específicamente temporal, nos limitaríamos solamente a identificar la oposición "día-noche", siendo el "día" la figura asociada a las dimensiones de lo "estático" y del "silencio" y la "noche" la figura que se asocia a las dimensiones de lo "sonoro" y de lo "móvil". De esto se puede deducir que aquello que acontecerá en el relato y hará posible el cambio que se produce entre el estado inicial (Ei) y el estado final (Ef) llamativamente sucederá durante la "noche".

Entonces, mientras el "día" es el tiempo de lo cotidiano, de lo "ordinario", de lo "rutinario", como por ejemplo nos indica el relato

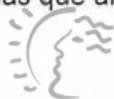
Por la mañana venían las lavanderas. Sus voces y sus golpes subían del fondo de la barranca. Margaret salía con su madre a verlas trabajar. La lejía manchaba el agua verde con un largo cordón de ceniza que bajaba en la corriente a lo largo de la orilla en herradura. En frente, el banco de arena reverberaba bajo el sol. (Roa Bastos: 1991b: 28)

la "noche" es el tiempo de lo "extraordinario", lo "mitológico", lo "fantástico". Es decir, es el tiempo en el que se lleva a cabo una transformación sustancial en el personaje principal de nuestro relato:

Margaret.

Margaret soñaba, en cambio, con los hombres libres del río, con sus fabulosos Hombres de la Luna. Esperaba cada noche verlos bajar por el río.

Los carpincheros aparecieron dos o tres veces más en el curso de ese año. A la luz de la luna, más que al fulgor de las hogueras, cobraban su



verdadera substancia mitológica en el corazón de Margaret. (Roa Bastos: 1991b: 29-30)

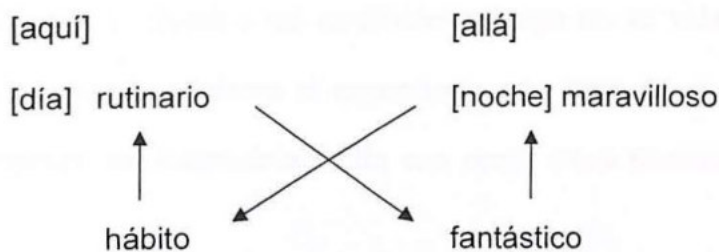
Si trazamos un cuadrado semiótico de esta relación tendríamos el siguiente esquema:



De acuerdo con nuestro esquema vemos que, como figuras, "día" y "noche" se asocian a conceptos muy distintos:



donde lo "cotidiano", "ordinario", "rutinario" hacen parte del mundo diurno, es decir, del hábito, mientras que "mitológico", "extraordinario", "fantástico" hacen parte del mundo nocturno, es decir, de lo maravilloso. El mundo diurno es el aquí mientras que el mundo nocturno representa el allá.



El acto de Margaret se lleva a cabo de “noche”. Por eso, la “noche” es el tiempo de lo no-ordinario así como de lo “sonoro” y de lo “móvil”. Es el tiempo de la ilusión necesaria para una acción que, evidentemente, perturbará el equilibrio en el que ha logrado sostenerse la familia de Margaret.

Este equilibrio, si bien para Ilse y Eugen es fundamental ya que alude a un tiempo de serenidad encontrada luego de la guerra que los empujó hasta Paraguay, para Margaret, a partir de la toma de conciencia de la existencia de los carpincheros, pierde todo sentido. Se torna en un equilibrio insignificante, superficial, inclusive, aterrador. La casa blanca que la acoge, que debería fungir como sitio de tranquilidad y sosiego, se torna para ella en un espacio que la aterra, que la vuelve triste, que la sofoca. La casa no termina dándole la tranquilidad que sus padres pretenden para ella.

Como si lo intuyera, sin embargo, Margaret a principio, más aún que en el galpón de hierros viejos, se mostraba temerosa y triste. Sobre todo por las tardes, al caer la noche. Los chillidos de los monos de la ribera boscosa la hacían temblar. Corría a refugiarse en los brazos de su madre. (Roa Bastos: 1991b: 27)

La casa se torna en un elemento disfórico en la vida de Margaret porque la aleja del extraño destino de los “hombres de la luna”. Desde la primera noche en que divisó a los carpincheros algo en su vida cambia para siempre. No sería la misma ni encontraría paz lejos de esos seres que “habían nacido del fuego delante de sus ojos”. (Roa Bastos: 1991b: 26)

Por lo tanto, la isotopía “oscuridad”, el tiempo de la “noche” pierden su poder como elementos de lo oscuro intimidador y se transforman en un

tiempo de vida para Margaret. De una vida distinta, posible, de una vida asociada a los ruidos de la selva y a la movilidad de un ciclo natural cuyo sendero se expande hacia el infinito.

Las isotopías de “sonoridad” y “movilidad”, por lo tanto, están relacionadas con la isotopía “oscuridad”. En el caso de la isotopía “sonoridad” las figuras más llamativas que aparecen en el relato y que la construyen como tal son las siguientes: “crepitar”, “chispeante”, “voz”, “ladrido”, “palabra gutural”, “vocecita”, “voz tensa”, “lamentación”, “chillidos”, “canto”, “risas”, “palmoteos”, “golpes”, “ruido”, “canciones”, “chapoteo”, “zumbido”, “llanto”, “rumor”, “roce”, “aullido”, “gritos”, “alarido”, “goteo”, “desagüe”, “trueno” y “latido”. Estas figuras hacen parte de tres contextos diferentes.

Tenemos figuras de una cierta sonoridad que pertenece al contexto de lo natural (de la naturaleza), así como las que pertenecen al contexto de los objetos, de los animales y de los humanos. Una distribución gráfica posible de las mismas es la siguiente.

En el contexto de la “naturaleza” tenemos lo botánico y lo animal en oposición al contexto de los objetos, que en realidad, pertenecen al contexto de la cultura:



Naturaleza	Cultura
<p>“botánico” {</p> <ul style="list-style-type: none"> “crepitar de las llamas” “chispeante membrana” “chapoteo de la correntada” “roce de los cachiveos” “trueno sordo” <p>“animal” {</p> <ul style="list-style-type: none"> “ladrido de un perro” “aullido de un animal” “aullido salvaje” “chillidos de mono” “canto del guaimingüé” 	<p>“objetos” {</p> <ul style="list-style-type: none"> “zumbido del gualambau” “Tum-tu-tum... Tam-ta-tam” “alarido metálico” “música”

En el orden de la sonoridad producida por el factor humano, tenemos:

“humano” {

- “voz”
- “vocecita”
- “voz tensa”
- “lamentación”
- “risas”
- “palmoteos”
- “golpes”
- “ruidos”
- “canciones”
- “llanto”
- “llanto quejumbroso”
- “gritos de coraje”
- “gritos de muerte”
- “grito agrio y seco”
- “latido siniestro”

Todo lo que rodea a Margaret está dotado de una cierta sonoridad que despierta en ella sensaciones encontradas: temor y alegría. Es un mundo de sonoridades complejas asociadas tanto a una situación de carácter eufórico como a otra de carácter disfórico.

Lo interesante aquí es que el contexto sonoro que rodea a Margaret es un conjunto sensible en el que, incluso sus onomatopeyas comunican una



vitalidad característica. Lo sensible, lo sonoro, por lo tanto, se asocian a lo vital.

Esta vitalidad se manifiesta también en la isotopía "movilidad" que, en cuanto tal, está constituida por figuras que indican un cierto desplazamiento: "baja", "correr", "pasar", "deslizar", "mover", "mover", "andar", "ir y venir", "impulsar", "retroceder", "avanzar", "resbalar", "esfumar", "aparecer", "desaparecer", "arrastrar", "llevar", "saltar", "llegar", "salir", "zambullir", "desembarcar", "danzar", "hamacar", "alejarse", "agitación", "palpitar", "andar", "salir", "alejarse" y "huir".

Este desplazamiento es un movimiento externo e interno a Margaret. Desde que ella conoce a los carpincheros sus pensamientos fluyen, su corazón se agita. Todo en su interior se revuelve de una manera extraña y agradable.

La sensación de libertad que se anida en sus ojos desde la llegada de estos seres asombrosos la transforma en una niña distinta a la Margaret temerosa que llegó inicialmente al pueblo. A partir de este contacto peculiar, su presencia se torna parte de un eje en el que se producen constantes desplazamientos: los camalotes bajan por el río; el martín-pescador zambulle precipitadamente en el agua para atrapar a su presa; el lobo-pe y el hombre intervienen en una danza mortal que los asimila; Eugen corre a la enfermería a buscar ayuda; Ilse tambaleante se maneja a oscuras en la cocina; Margaret tiende su mano hacia la del hombre más viejo y junto con los demás carpincheros se mueve hacia un mundo nuevo.



La isotopía "oscuridad" en este relato, por lo tanto, está dotada de una determinada "movilidad" y "sonoridad" que la enriquecen como el tiempo de lo extraordinario, de la transformación, el tiempo del mito y del acto. Como tal esta isotopía está asociada también a la idea de lo vital, sobre todo de lo vital en relación con la singularidad del sujeto de lo femenino y su identificación con un personaje marcado como "mujer".

El relato de Roa Bastos está dotado de una polisensorialidad que nos comunica, con detalles precisos, esa posibilidad de asociación entre la figura "mujer" y la noción de lo vital. Y esto no debe de extrañarnos ya que, aún en una perspectiva más tradicional, la figura de la mujer ha sido siempre sostenida desde un marco vitalista que la ha caracterizado y que da cuenta de su poder como "afirmación y sostén de la vida"⁸¹. (Rodríguez 13)

Sin embargo, en este marco preciso, la figura de Margaret sobrepasa la citada dimensión tradicional y se conecta con algo que está más allá de ella. Se conecta con una dimensión de lo vital propensa al acto, es decir, a la respuesta y fidelidad a una ética de lo singular en la que, al propiciar el acceso a su deseo, inicia el camino del acontecimiento que cambiará su vida: ser-mujer, el no-todo singular.

Margaret transita hacia la madurez y representa la figura de ese ser al que Roa apela para desenmascarar la ideología discursiva del código genérico y del poder de lo simbólico y propone una situación alternativa

⁸¹ "Anterior a cualquier otra divinidad, la veneración de la Gran Madre: dadora y mantenedora de la vida, engendradora y aniquiladora, de cuyo vientre todo surge y a la cual todo vuelve, se halla desde los tiempos neolíticos hondamente vinculado a la agricultura como forma de subsistencia, pues las tradiciones rústicas asimilaban la fecundidad de la mujer, procreadora por excelencia, con la de la tierra, origen de todos los seres". (Rodríguez 13)

en la que la migración de la inercia al acontecimiento es posible. Margaret abandona su casa en función del llamado de los *hombres de la luna*. Abandona su casa como abandona su límite simbólico de "niña" para convertirse en "mujer", en un no-todo que hace de su carencia el punto de partida de su existencia. Es seducida por esta posibilidad y pasa a ser, de la niña que no siente, a la mujer que siente. El pasaje del relato que nos narra este hecho es intenso y muy poético:

El olor amizclado, el recio aroma montaraz de los carpincheros ha henchido la casa, lucha contra la tenebrosa presencia de la muerte. De la memoria de Margaret se están borrando en este momento muchas cosas. Su voluntad se endurece en torno a un pensamiento fijo y tenso que siente crecer dentro de ella. Ese sentimiento la empuja. Se acerca a un carpinchero alto y viejo, el más viejo de todos, tal vez el jefe. Su mano se tiende hacia la gran mano oscura y queda asida a ella como una diminuta mariposa blanca posada en una piedra del río. (Roa Bastos: 1991b: 35)

Decidir su nueva forma de vida es para Margaret una cuestión vital aunque sin garantías. Abandona la seguridad de su hogar para vivir en la libertad de los carpincheros. Una libertad que está más allá de la necesidad, que va contra el principio de realidad y que asume las consecuencias de lo que implica vivirla. De la memoria de Margaret se van borrando las huellas de su pasado y su presente. Su voluntad está fija en el deseo de habitar un futuro que no puede ser concebido fuera de esa forma de vida nómada y mítica de los hombres de la luna. Seres que no encajan en un registro como el simbólico, que visualizan el vacío impregnado en esta estructura, lo habitan y se llevan algo de él dando lugar a un vacío nuevo.

Margaret asume, entonces, sin garantías esta posibilidad de lo nuevo y este acto la constituye en mujer, en un cuerpo que siente y actúa. De allí



que en la descripción de sus rasgos se nota una cierta simpatía por parte del narrador. Una descripción que se sostiene en una especie de luz propia, de brillo singular. Margaret no renuncia a su deseo.

Su voluntad de ser un miembro más de la comunidad de *los hombres de la luna* es tan inflexible que, sin temores ni prejuicios, franquea sus propios límites y se adentra en la aventura de vivir en un mundo distinto. Un mundo del cual “empezó a amar su ruido, su color, su misterio, porque en él percibía además la invisible presencia de los carpincheros”. (Roa Bastos: 1991b: 29)

En el nivel figurativo-actoral, por lo tanto, los dos conjuntos de figuras que se contraponen se nuclear, por un lado, en torno a Margaret y los otros personajes femeninos como Ilse y las mujeres de los carpincheros; y, por el otro, en torno a los carpincheros y Eugen y los obreros de la fábrica. Un esquema de estas relaciones es el siguiente:

Margaret	Carpincheros
- Ilse	- Eugen
- Las mujeres de los carpincheros	- Los obreros

Mientras en torno a Margaret y los carpincheros se conjugan las isotopías temáticas “compañía”, “serenidad”, “alegría”, “lucha” y “libertad”, en torno a Ilse, Eugen, las mujeres de los carpincheros y los obreros se reúnen las isotopías de “soledad”, “violencia”, “tristeza”, “resignación” y “esclavitud”.



Margaret/carpincheros	{	“compañía” “serenidad” “alegría” “lucha” “libertad”
Ilse/Eugen Mujeres/obreros	{	“soledad” “violencia” “tristeza” “resignación” “esclavitud”

Con relación a Margaret y a los carpincheros la oposición de Ilse/las mujeres de los carpincheros y Eugen/los obreros denota una determinada igualdad. Es decir, Ilse y las mujeres de los carpincheros tienen una condición de iguales ante la oposición que enfrentan con respecto a Margaret.

Lo mismo acontece con Eugen y los obreros con respecto a los carpincheros. Sin embargo, en la relación que se observa entre Eugen y los obreros, fuera de la oposición con los carpincheros, no existe una relación de “iguales” porque entre ellos hay una disparidad al considerar el mundo exterior que los rodea. Eugen es el personaje mediante el cual nos enteramos de la situación de opresión y esclavitud vivida por los obreros de la fábrica.

Desde el contexto temporal presente en el que Eugen ilustra parte de su historia pasada y la historia de los obreros de la fábrica, Eugen es un liberado mientras que los obreros ocupan el lugar de los sometidos. Por lo tanto, en esta relación, que podríamos llamar interna, podemos observar que el conjunto isotópico temático conformado por “compañía”,



“serenidad”, “alegría”, “lucha”, “libertad” representa el mundo presente de Eugen mientras que el conjunto de isotopías temáticas conformado por “soledad”, “violencia”, “tristeza”, “resignación”, “esclavitud” denota la situación vivida por los obreros de la fábrica.

De allí que, siguiendo con nuestra organización, tenemos dos marcos de relaciones: uno externo, donde los elementos positivos principales de comparación están establecidos por lo que representan Margaret y los carpincheros y donde hay una disparidad entre las funciones de los personajes que se comparan y, uno interno, que funciona al interior del marco establecido para los carpincheros. El esquema siguiente nos muestra los dos niveles de relación existentes. Un primer nivel en el que observamos lo ya expuesto anteriormente:

Margaret / Ilse Las mujeres de los carpincheros	Carpincheros / Eugen Los obreros
---	-------------------------------------

Y un segundo nivel en el que vemos la división relacional al interior del contexto establecido para los carpincheros:

NIVEL EXTERIOR	
Margaret / Ilse Las mujeres de los carpincheros	Carpincheros / Eugen Los obreros
NIVEL INTERIOR	
Eugen / Los obreros	



De esta manera, el conjunto de isotopías se plantea de la siguiente manera:

Margaret { <ul style="list-style-type: none"> "compañía" "serenidad" "alegría" "lucha" "libertad" 	/ Ilse Mujeres de los carpin cheros	{ <ul style="list-style-type: none"> "soledad" "violencia" "tristeza" "resignación" "esclavitud" 	Car pinche ros { <ul style="list-style-type: none"> "compañía" "serenidad" "alegría" "lucha" "libertad" 	/ Eugen Obre ros { <ul style="list-style-type: none"> "soledad" "violencia" "tristeza" "resignación" "esclavitud"
			Eugen { <ul style="list-style-type: none"> "compañía" "serenidad" "alegría" "lucha" "libertad" 	/ Obre ros { <ul style="list-style-type: none"> "soledad" "violencia" "tristeza" "resignación" "esclavitud"

Al observar la primera relación de oposición que presentamos, es decir la que se da entre Margaret-carpincheros/Ilse-mujeres, Eugen-obreros vemos que la relación que se establece entre ambos conjuntos isotópicos es la de oposición y contraste. Por contraste, podemos observar el sentido de "compañía", es decir, de "compañerismo" que se da entre, por un lado, Margaret y los carpincheros y, por el otro, entre los carpincheros entre sí.

En el momento de angustia, cuando el lobo-pe ataca a uno de ellos, toda la comunidad de sus iguales se dispone a ayudarlo y a tratar de salvarlo y esa misma angustia es compartida por la pequeña quien, al final de la crisis, ocupa el lugar del carpinchero muerto, es decir, llena el vacío, la ausencia dejada por él. Aquí vemos dos situaciones.

Por un lado, el concepto propio de "compañía" y el sentido que este concepto asume en la cosmovisión de los carpincheros, quienes

contienen en sí, como grupo, esa particularidad de lo indígena en la conformación social de la identidad paraguaya. Y, por el otro, el concepto de "compañía" como sinónimo de la idea de "llenar un vacío".

Según el diccionario de la Real Academia Española, la voz "compañía" alude al efecto de acompañar, a la persona o las personas que se acompañan, a la sociedad que se establece entre varias personas unidas para un mismo fin. Es decir, al hablar de "compañía" estamos hablando de "alianza" y este es el concepto en torno al que se reúne el grupo de carpincheros y es la relación que se establece entre Margaret y ellos desde el primer momento en que la niña los conoce.

Evidentemente, por lo que nos narra el relato, es una alianza secreta, íntima, que hace parte del mundo interior de Margaret y que sacude su mundo exterior, lo transforma y, al final, la lleva a tomar una decisión importante para ella misma, contra toda lógica posible de imaginar. Esta "alianza", a su vez, es un concepto que, en el contexto del relato, viene asociado a la particularidad de la mujer o a su singularidad como sujeto de lo femenino. Es la mujer, en su posición femenina, la que establece alianzas importantes que consiguen transformar una determinada situación.

Si nos fijamos en el pensamiento mítico universal veremos que desde tiempos lejanos la mujer ha estado asociada al misterio y a la ambivalencia de la naturaleza mediante una alianza establecida en el rito de la vida y de la muerte: "el significado que más la asocia con la naturaleza y que está en la raíz de todas las demás simbolizaciones es el



del poder de dar la vida y la muerte, que vincula a las mujeres con el origen y el más allá". (González de Chávez: 1998: 19)

En el imaginario social sobre lo femenino, una alianza misteriosa entre la mujer y la naturaleza dota a la primera de la facultad de reproducir la vida, de alimentarla y de cuidarla, de portar en sí la continuidad de los ancestros, la vinculación a los antepasados. Y, sin embargo, esta alianza no sólo es para productora de vida sino también nos hace ir hacia la muerte. Como establece Simone De Beauvoir, "la madre consagra su hijo a la muerte al darle la vida". (1981: 200)

Por lo tanto, lo femenino simboliza tanto un ir hacia la vida como hacia la muerte. Y la mujer ocupa el espacio de esta simbolización de una manera plena. Si nos fijamos en el caso de Margaret, su alianza con los carpincheros simboliza una alianza con un más allá de su propio mundo, por lo tanto, simboliza una alianza con la muerte.

Su sentido de "compañía" en relación a los carpincheros la conduce ambivalente hacia la muerte y hacia la vida después de la muerte. Hacia la muerte porque la renuncia a su mundo y la asimilación del mundo propio de los carpincheros implica la muerte de su ser en un mundo exterior (su familia) que corresponde al orden de lo cultural, de lo racional.

Sin embargo, esta renuncia/muerte, que más que física es simbólica, es el acto que Margaret debe realizar, sin garantía alguna, para constituirse en un ser hacia la vida: la verdadera vida, la que es vivida en libertad al contacto con la intimidad y la peligrosidad de la naturaleza. Margaret, por lo tanto, irá de lo cultural hacia lo natural, asumiendo sin garantía alguna una dimensión nueva. Dimensión que nosotros

asociamos, en el nivel figurativo-actoral a otras isotopías temáticas como las de “serenidad”, “alegría”, “lucha”, “libertad”.

Lo interesante aquí es que, si bien, desde un principio hemos hablado de lo femenino del lado de lo natural y de lo masculino del lado de lo cultural, en el análisis del personaje de Margaret lo que en realidad observamos es que la condición femenina como tal más que estar de un lado preciso está en el “entre”. Es decir, ocupa el espacio que está “entre” lo natural y lo cultural y se mueve en ambas dimensiones.

En el caso del relato “El viejo señor obispo”, el personaje de Teresa también está en este “entre” ocupando y moviéndose en ambas dimensiones. Dicho lugar intermedio es muy importante y a través de él podemos inferir que uno de los elementos que conforman la particularidad de lo femenino o de la femineidad es esta función de “mediadora” que la mujer ejerce entre lo cultural y lo natural y, por qué no, entre lo natural y lo sobrenatural.

Su misma condición de ser portadora de vida, su experiencia del embarazo, la asocia a lo sobrenatural en el contacto directo que trae en el vientre al portar un nuevo ser que se constituye en la continuidad de la sangre de los ancestros, en el vínculo del presente con el pasado. Margaret, es por lo tanto, símbolo de esta “alianza”. De una “alianza” que la acerca a las otras mujeres que aparecen en el cuento, es decir, a Ilse y a las mujeres de los carpincheros. Que la acerca a ellas pero no la iguala porque, a pesar de esta “compañía” que pueda ejercerse entre ellas como personajes, hay una diferencia que las separa profundamente.



El hecho biológico es en sí importante para comprender la noción de "alianza" a la que nos referimos pero no define la condición de lo femenino. En suma, la condición de ser mujer. Margaret es mujer en la medida en que lleva a cabo su acto, no en la mecánica reproductiva de vida de la que es capaz. Esto es lo que la diferencia de Ilse y de las mujeres de los carpincheros. Y de allí, comprendemos el contraste al que nos enfrenta el autor cuando al describir a Margaret, en un primer momento la disocia ampliamente del mundo al que es traída por sus padres,

Margaret parecía menos una niña viva que una muñeca de porcelana, menudita, silenciosa, con sus ojos de añil lavado y sus cabellos de lacia plata brillante. Traía su vestidito de franela tan sucio como sus zapatos remendados. Llegó aupada en los recios y tatuados brazos de Eugen, de cuya cara huesuda goteaba el sudor sobre las rodillas de su hija. (Roa Bastos: 1991b: 27)

Y cuando la describe en medio del encanto que ejercen sobre ellas los *hombres de la luna*,

La niña quedó un instante en silencio. De tan finos y rubios, sus cabellos parecían de leche, de azúcar, al resplandor de las fogatas. En esa cabecita lunada, el misterio de los carpincheros se revolvía en todas direcciones. (Roa Bastos: 1991b: 25).

Y cuando la separa de las mujeres de los carpincheros y de su propia madre, Ilse, al referir que las mujeres de los carpincheros

Todas parecían viejas, de tan arrugadas y flacas. A través de su guiñapos colgaban sus flácidas mamas o emergían sus agudas paletillas, (Roa Bastos: 1991b: 23)

Y al caracterizar a Ilse como un ser marchitado, cansado, en plena concordancia con su esposo, Eugen, en el deseo de olvidar algo que en el relato no se explica:

-Tiene que ser bueno –corroboró simplemente Ilse. Su marchita belleza de campesina bávara estaba manchada de tierra en el rostro, ajada de tenaces recuerdos. (Roa Bastos: 1991b: 27)

Mientras Margaret toma de la decisión de ser una más de la comunidad de los carpincheros, de, como dice el autor, verse “viajando con los carpincheros, sentadita, inmóvil, en uno de los cachiveos” (Roa Bastos, 1991b: 31), Ilse y las otras mujeres (tanto la de los carpincheros como las del pueblo de la que nada más se sabe que funcionan en su condición de seres útiles para la convivencia familiar ya que la descripción que tenemos de ellas se da en la actividad del lavado de las ropas a orillas del río) siguen pasivamente aquello que el destino parece haber prefigurado para ellas.

No hay una actitud en ellas semejante a la de Margaret. No hay una rebelión a lo racionalmente establecido en el imaginario social como la historia de la conformación de lo masculino y de lo femenino. Ilse, al final de todo, representa la figura idealizada de la madre, una especie de Virgen María a la que su hija le es “arrancada” por una alianza inexplicable, por un sacrificio irracional. De igual manera, las otras mujeres, representan la figura idealizada de la esposa abnegada.

En el caso de las mujeres de los carpincheros, estas esposas, sin dudar, siguen a sus hombres tal y como la tradición lo impone. En el caso de las lavanderas, estas mujeres quienes, también sin dudar, cumplen con la función doméstica que lo social y la conceptualización del género les asigna. Esto, evidentemente, más que “compañía” genera entre ellas un sentimiento mutuo de “soledad”. Y este sentimiento, no es sino el lugar donde se refleja la “violencia” de la que es objeto la mujer en la sociedad paraguaya. El texto de Roa transparenta una conciencia de ello.



Otras isotopías asociadas a Margaret son las de la “alegría”, “lucha” y “libertad”. Estas isotopías se reflejan en la belleza de Margaret. La belleza de la niña funciona como metáfora directa de su alegría y su lucha, de su ir hacia la libertad. Las descripciones de esta belleza nos remiten a colores solares y transparentes.

El autor habla de una niña con cabellos de plata, de leche, resplandecientes. De una niña cuya tez casi transparente la asemeja a una diosa lunar que se une a su pueblo de “los hombres de la luna”, nómadas que sobre los cachiveos pasan por la vida de la manera más natural posible. De hecho, el cuento que aparece al final del libro, “El trueno entre las hojas”, nos habla de Yasy möröti, de esa luna blanca con la que Solano Rojas, el líder de los obreros revolucionarios del ingenio, vivió un amor sin igual hasta el final de sus días.

Margaret, regresa convertida en una especie de diosa lunar, en una luna blanca que desde su cachiveo y junto con los demás carpincheros boga por la libertad de los obreros. Mientras el *Ogaguasú* (casa grande) donde vivía Harry Way, mandamás casi omnipotente del ingenio, ardía con este gringo dentro, Solano Rojas, los carpincheros y Yasy möröti observan el advenimiento de esa justicia social por la que los obreros clamaban desde hacía mucho tiempo.

Margaret, ahora Yasy möröti, está allí confirmando, nuevamente, su ser para la libertad. Su belleza es inmarchitable, su alegría percedera y su lucha constante. Dice el relato que

Entre los carpincheros, cerca de Solano Rojas, estaba una muchacha mirando la casa que ardía. En su rostro fino y pequeño sus pupilas azules brillaban empañadas. La firme gracia de su cuerpo de cobre emergía a través de los guñapos. Sus cabellos parecían bañados en

luna, como el azúcar. No tenía armas pero sus manos estaban cubiertas de tizne. Ella también había ayudado a quemar la Ogaguasú, a destruir la cruel y sanguinaria opresión que estaba acabando en calcinados escombros, en humo volandero, en recuerdo. (Roa Bastos: 1991b: 231)

La singularidad de lo femenino viene asociada a la naturaleza, polivalente y penetrante, peligrosa y mágica. La belleza inmarchitable de Margaret nos indica, además, esa especie de condición divina que caracteriza la conexión entre la naturaleza y las mujeres. Como dice González de Chávez "La Luna, la Tierra, las aguas, los árboles, los animales (y la serpiente, de modo, particular) aparecen asociadas siempre a las divinidades femeninas, a las mujeres". (1998: 18)

En cambio, la flacidez o el marchitamiento de las otras mujeres funcionan como metáfora de isotopías como la "tristeza", la "resignación", la "esclavitud". Se trata de mujeres que no han hecho de su vida un acontecimiento. Se trata de mujeres que se definen como tales sólo por la huella biológica de su sexo. Es decir, son mujeres que no-son mujeres. Mujeres que no habitan su propia condición de mujer y, en comparación con Margaret, que han renunciado a su propio deseo para pasar a ser objetos del deseo del otro. Sus cuerpos así lo revelan y lo simbolizan en ese marchitarse paulatino que sufren.

En términos psicoanalíticos, Margaret representaría aquí a esa mujer fálica, detentora del falo y agente de vida. Esta capacidad de actuar para transformar es importante porque a través de su acto Margaret es agente de vida de su propia vida. Es decir, el acto que realiza le dota de esa capacidad autofecundante atribuida a las grandes diosas a las que nos



remiten los mitos. Sin embargo, Ilse y las mujeres de los carpincheros representan, más bien, a esa mujer-objeto, castrada y carente.

De allí que al hablar de la singularidad de lo femenino en la narrativa breve de Roa Bastos destaquemos que aún cuando estamos frente a un personaje "mujer" este personaje puede estar ocupando una posición masculina. En este sentido, la singularidad de lo femenino radicaría en esa posibilidad de lo femenino de fecundar y autofecundarse, es decir, de ser agente de una vida nueva surgida a partir de la realización sin garantías de un determinado acto.

De esta manera, la proyección de la singularidad de lo femenino en el relato nos remite a ese proyecto antiesencialista al que Roa Bastos nos tiene acostumbrados. Hablar de esta singularidad, hacerla emerger de la realización de un acto que por tradición cultural y social en el contexto paraguayo es parte del mundo propio de lo masculino (hombre) no es sino deconstruir la idea absolutista del poderío masculino para el cual "Su Verdad escatima y niega otra(s) verdad(es) [...] con su sometimiento al orden fálico-patriarcal, a la Ley del Padre y su consecuente engrandecimiento". (González de Chávez: 1998: 24-25)

El acto de Margaret es un acto singular en la medida en que, como tal, deconstruye y se opone a ese discurso que pretende dominar, anular, controlar y neutralizar la presencia de lo femenino o su simple representación fuera de los estándares o de los roles sociales convencionalmente atribuidos al "sexo débil". El acto de Margaret nos revela tanto una oposición como una conjunción a nivel temático y actoral. La oposición de masculino vs. femenino, donde lo femenino representa



esa presencia que se constituye en la diferencia que se opone al Uno, en la naturaleza que se opone a la cultura, en lo inconsciente que se opone a lo consciente y en lo instintivo que se opone a lo racional:

Masculino	vs.	Femenino
Uno	vs.	diferencia
cultura	vs.	naturaleza
consciente	vs	inconsciente
racional	vs	instinto

Las oposiciones expresadas aquí de ninguna manera sugieren la contraposición de lo negativo versus lo positivo o viceversa ni pretenden enfrentarnos a alguna determinada lección de moral.

Lo que Roa Bastos nos presenta es un juego de formas y figuras que contribuyen a la ampliación de nuestra mirada sobre lo femenino a la vez que deconstruyen el estereotipo social convencional de la imagen de la mujer. Si bien el contraste entre la belleza y juventud de Margaret y la flacidez y la vejez de las otras mujeres es notoria, el autor no pretende enseñarnos el camino para el análisis de estas imágenes-discursos sino, más bien, nos abre a la posibilidad de una mirada crítica de aquello que en el imaginario social paraguayo se ha consolidado ya como una práctica ideológica difícil de contrarrestar.

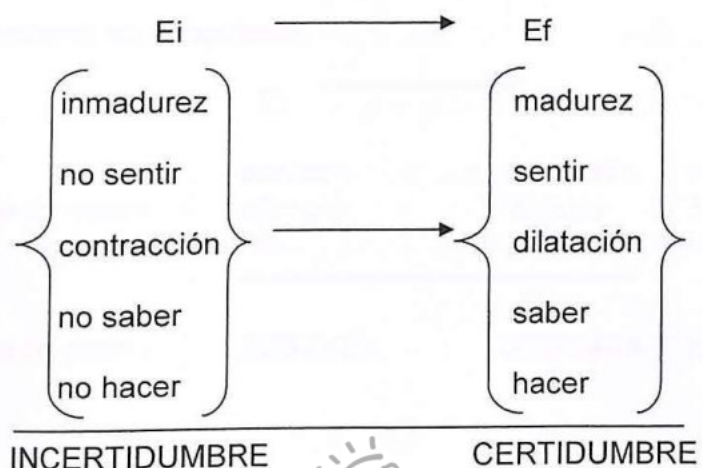
La belleza de Margaret no es la belleza plástica de lo que implica ser mujer o de lo que se necesita poseer para ser mujer. Se trata de un principio diferente: es la belleza de la singularidad de lo femenino. Como dice Mabel Piccini, "es una toma de conciencia que es conflicto y búsqueda. [...], la autenticidad de una posición que [se define] por un romper y acabar con los falsos ídolos y las mistificaciones que cubren la



realidad". (en Roa Bastos: 1991b: 6) Se trata no de un cuerpo de papel, como dice Landowski (2007: 151), sino de un cuerpo propio, de un centro de referencia sensible a partir del cual se despliega el discurso roabastiano que pretende deconstruir el estereotipo convencional que rige en el Paraguay sobre lo femenino.

Por lo tanto, más que ver en Margaret, como dice Mabel Piccini, a una víctima propiciatoria de un fantasmagórico ritual y de una alucinada visión de la tragedia colectiva que azota al Paraguay (en Roa Bastos: 1991b: 10), observamos en ella una presencia fundamental para el despliegue del discurso sobre lo femenino y su singularidad. Se trata de un centro de referencia que es móvil, que se desplaza y reconfigura conceptos. Es un cuerpo que se mueve internamente dentro del relato.

De un Estado inicial (Ei) va hacia un Estado final (Ef), en el que el cuerpo mismo es distinto al original, sufre una transformación importante. Es un cuerpo que de una "inmadurez" va hacia la "madurez", del "no sentir" va hacia el "sentir", de la "contracción" va hacia la "dilatación", del "no saber" al "saber", del "no hacer" al "hacer". Es un cuerpo que realiza un viaje interior en el cual se produce un cambio:



Donde la incertidumbre está ligada, como concepto, a lo rutinario, es decir, a la vida de Margaret al lado de sus padres, en la casa blanca, al costado del río, lejos de los carpincheros. Y la certidumbre está ligada a un sentido, a una significación, a una toma de posición, a un acto. El acto que, aunque realizado sin garantía alguna, funda la significación de la vida de Margaret y hace que lleve a cabo su deseo: ser y estar con los carpincheros. Esta presencia, por lo tanto, es una entidad viva que siente y presiente otra(s) presencia(s) y que divide todo texto en un mundo exterior y un mundo interior. Donde al mundo exterior le corresponde un estado de cosas y al mundo interior un estado de ánimo. Un estado de cosas que es parte del mundo perceptible y un estado de ánimo que designa el mundo sensible.

En el caso de este relato, desde nuestro cuerpo propio podemos observar el mundo creado por él mismo y dentro de este mundo notar que lo disfórico estará asociado a lo "oscuro", al "silencio" y al "día" mientras que lo eufórico estará asociado a lo "luminoso", a lo "sonoro" y a la "noche". Siguiendo la estructura del esquema anterior del viaje interior o del camino que recorre Margaret como cuerpo propio entre el Ei y el Ef, el nuevo esquema es el siguiente:



Hay que comprender que lo "luminoso" como percepción está relacionado con la presencia de las fogatas, donde las fogatas funcionan como metáfora de la presencia de los carpincheros. Margaret, de manera directa, al ver las fogatas ve a los carpincheros y esto le produce una euforia que, luego, preocupa a Eugen e Ilse. Por su parte, lo "oscuro" implica la ausencia de dichas fogatas, lo cual produce en Margaret una disforia evidente.

De igual manera, lo "sonoro" vendrá asociado con los sonidos propios de los carpincheros, por ejemplo, a los tambores del gualambau o a los sonidos de los cachiveos sobre el río.

En este sentido, la euforia de Margaret no se deberá a la sonoridad de los otros elementos que aparecen en el relato. Existe mucha sonoridad en él, sin embargo, sólo la que proviene de los carpincheros es la que tendrá un significado especial en el mundo interior de la niña. Así, el "silencio" de este sonido particular es el que le producirá una disforia que, como nos narra el cuento, la cerrará en una tristeza incomprensible para todo aquel que es externo a sus sensaciones internas.

En cuanto a la oposición figurativa noche/día, contrariamente a lo que se puede ver en el imaginario común, aquí la "noche" estará asociada a la felicidad porque Margaret, es sólo en este momento donde puede ver y escuchar a los carpincheros, mientras que el "día", la transparencia, la claridad estarán asociados a la tristeza. En el día los carpincheros no son visibles ni escuchables.



Mundo exterior		Mundo interior
oscuro/ausencia de fogatas	luminoso/presencia de fogatas	euforia/disforia
silencio/ausencia de tambores de gualambau	sonoro/tambores del gualambau/roce de cachiveos	
día/no ver y no escuchar	noche/ver y escuchar	

Como centro de referencia, a partir de Margaret se despliega todo un mundo sensible y perceptible, un mundo interior y un mundo exterior. El mundo perceptible, como hemos observado, es aprehendido de modo contrastivo. Este mundo aparece formado por contrastes y oposiciones y puede ser captado por los sentidos (tacto, olfato, gusto, oído, vista). En el caso del relato, los sentidos que adquieren mayor importancia o los sentidos que apoyan el despliegue del discurso son el oído y la vista.

Desde el inicio del texto, Margaret ve a los carpincheros y estos son mirados por ella. El juego entre el "ver" y el "mirar" será aquí significativo porque, desde un principio, determinará la posición del sujeto y objeto en el relato. La relación entre ambas partes se vuelve interesante en la medida en que, el propio relato nos dice que, en relación a la selva, Margaret, "Empezó a amar su ruido, su color, su misterio porque en él percibía además la invisible presencia de los carpincheros". (Roa Bastos: 1991b: 29)

Esta invisibilidad es significativa porque si bien existirán momentos en los que Margaret no verá a los carpincheros, este "no ver" no implica una ausencia por parte de ellos. Es más, la invisibilidad, aunque suene



paradójico, los vuelve más presentes, más cercanos a Margaret con quien logran una comunidad infranqueable.

-¡Ahí vienen! –la vocecita de Margaret surgía rota por la emoción. El canturreo gangoso o el silencio de Ilse se interrumpían. Eugen se incorporaba asustado.

-¿Cómo lo sabes, Gretchen?

-No sé. Los siento venir. Son los Hombres de la Luna...

Era infalible. Un rato después, los cachiveos pasaban peinando la cabellera de cometa verde del río. (Roa Bastos: 1991b: 30)

Por otra parte, esta invisibilidad también cumple con una función importante porque los pasajes en los relatos en los que se advierte esta presencia invisible de los carpincheros se constituyen en puntos “de descanso” para el lector. Son puntos en los que la tensión narrativa se relaja, se distiende y con ello, conociendo la mecánica de escritura utilizada por Roa Bastos, se prepara al lector para el advenimiento del clímax de la historia.

El juego entre tensión y distensión está plenamente asociado al juego del ver y mirar y al juego de oír y no oír. Del texto se pueden entresacar varias citas que ejemplifique este juego. Por ejemplo:

La primera noche que Margaret vio a los carpincheros fue la Noche de San Juan. [...]. Desde entonces la fantasía de Margaret quedó totalmente ocupada por los carpincheros. Habían nacido del fuego delante de sus ojos. (Roa Bastos: 1991b: 23-26)

En esta primera fase tenemos que el ver y el oír a los carpincheros producen en Margaret una distensión que si bien no deja de asombrarla tampoco la atemoriza. Es más, antes de verlos o de oírlos, tenía miedo, estaba triste.

Pero siempre tenía miedo y estaba triste. Entonces fue cuando vio a los carpincheros entre las fogatas, la noche de San Juan. (Roa Bastos: 1991b: 28)

Entonces, del no ver/no-oír Margaret va hacia el ver/oír:

no-ver/no-oír	::	ver/oír
tensión	::	distensión

El mismo argumento se presenta en la siguiente cita:

[Margaret] Esperaba cada noche verlos bajar por el río, (Roa Bastos: 1991b: 29)

o en esta siguiente cita:

Margaret no volvió a ver a los Hombres de la Luna en los meses que siguieron. [...]. Lloró en silencio, contenidamente. Temía que su llanto la delatara. (Roa Bastos: 1991b: 31)

Sin embargo, luego de meses en los que sus padres le habían prohibido salir a la barranca a mirar hacia el río para ver pasar a los carpincheros, padre, madre e hija “Se miraron los tres, serios, indecisos, reflexivos”, (Roa Bastos: 1991b: 32) cuando vieron flotar sobre las aguas del río el fulgor de los camalotes que anunciaban la llegada de los carpincheros.

La tensión de Margaret se relaja porque del no-ver y del no-oír irá hacia el ver/oír que para ella ya se había convertido en una cuestión vital. Entonces, el recorrido general que observamos en el relato va de la tensión a la distensión, pasando de nuevo por la tensión para concluir en la distensión:

no-ver/no-oír	::	ver/oír	::	no-ver/no-oír	::	ver/oír
tensión	::	distensión	::	tensión	::	distensión

Este es, además, un juego que connota una presencia que tiene una determinada intensidad y extensión, donde la intensidad señala la dimensión de lo sensible y la extensión de la dimensión de lo inteligible.



En el campo de presencia, la intensidad estará asociada a la dimensión de las sensaciones que una presencia produce en el cuerpo. Es la dimensión de plano del contenido, de los estados de ánimo, del mundo interior.

En cambio, la extensión estará dada por los grados de ocupación espacial y temporal que presenta una presencia. Es la dimensión del plano de la expresión, del estado de cosas y el mundo exterior.

Por ejemplo, en el caso del juego entre el ver y mirar la presencia que determinará una sensación en Margaret es la de los carpincheros. La cita es la siguiente:

Pero Margaret se fijaba en las curvas del río. Se veía que aguardaba con ansiedad apenas disimulada el paso de los carpincheros. (Roa Bastos: 1991b: 28)

En este campo de presencia, la traducción gráfica de la relación entre la intensidad y la extensión con relación al "ver" de Margaret y al ser "mirados" de los carpincheros se podría articular de la siguiente manera:



De esta manera, vemos que en el recorrido tensivo la ansiedad de Margaret es fuerte cuando la aparición de los carpincheros es difusa, es decir, cuando se comporta como una no-aparición.

En otros términos, cuando el no-ver o el no-oír a los carpincheros se torna en una presencia difusa, la ansiedad de Margaret aumenta.

[Margaret] pedía que la llevaran a la alta barranca de piedra caliza que caía abruptamente sobre el agua. Desde allí se divisaba el banco de arena de la orilla opuesta, que cambiaba de color con la caída de la luz. Era un hermoso espectáculo. Pero Margaret se fijaba en las curvas del río. Se veía que aguardaba con ansiedad apenas disimulada el paso de los carpincheros. (Roa Bastos: 1991b: 28)

Inclusive, el texto nos dice que Margaret esperaba siempre a sus "deidades acuáticas".

Cada vez con impaciencia más desordenada. Siempre sabía cuándo iban a aparecer y se llenaba de una extraña agitación, antes de que el primer cachiveo bordeara el recodo a lo lejos, en el hondo cauce del río. (Roa Bastos: 1991b: 30)

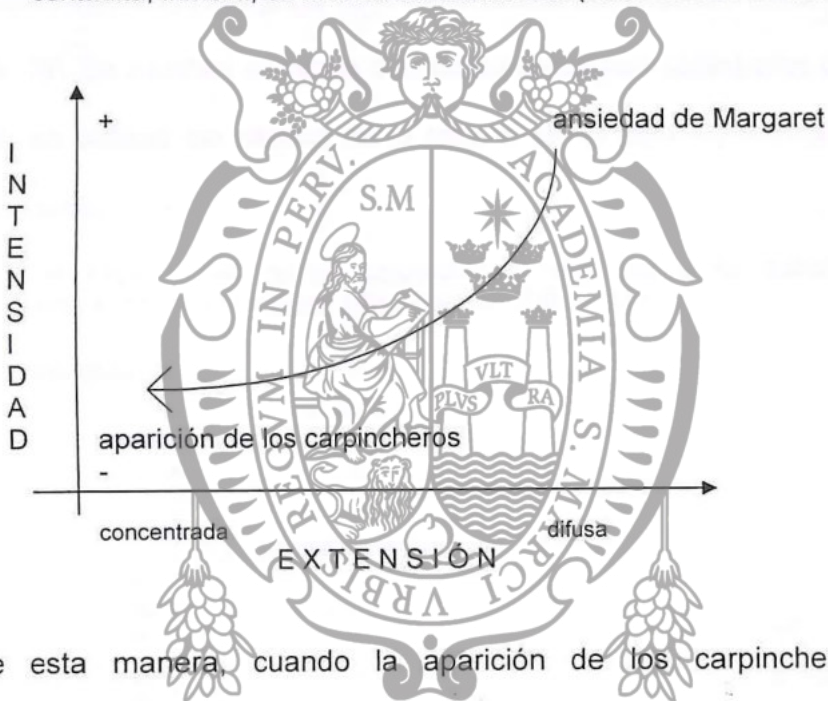
El gráfico es el siguiente:



Sin embargo, cuando la niña siente la presencia cercana de los carpincheros o, como dice la siguiente cita, se siente parte de la comunidad que ellos integran, el nivel de su ansiedad disminuye.

Así lo podemos ver en la siguiente cita y su correspondiente representación gráfica:

De pronto dejó de llorar y se sintió extrañamente tranquila porque en su esfuerzo de imaginación se vio viajando con los carpincheros, sentadita, inmóvil, en uno de los cachiveos. (Roa Bastos: 1991b: 31)



De esta manera, cuando la aparición de los carpincheros es concentrada, es decir, ellos se constituyen en una verdadera presencia, física o espiritual, ante Margaret, la ansiedad de la niña disminuye.

El ver y oír de Margaret están asociados a una calma que se traduce en una especie de paz que inunda la vida de la niña mientras el no-ver y el no-oír se constituyen en momentos de tristeza y angustia.

Con el día su pena recomenzó. Nada peor que la prohibición de salir a la barranca podía haberle sucedido. Volvió a ser triste y silenciosa. Andaba por la casa como una sombra, humillada y huraña. (Roa Bastos: 1991b: 31)

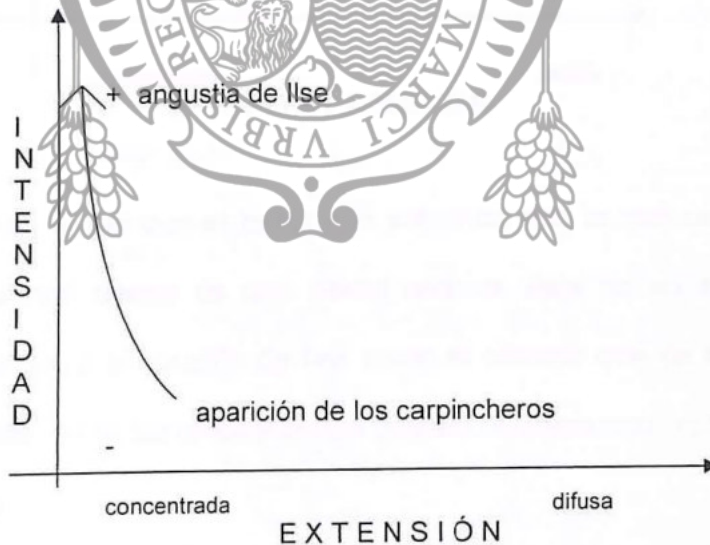


No sucede así con Ilse y Eugen, para quienes el no-ver/no-oír y el ver/oír se traducen en dos momentos opuestos. Por un lado, el no-ver y el no-oír a los carpincheros o lo referente a ellos connota una cierta calma.

Cuando le prohibieron a Margaret cualquier tipo de contacto con ellos "La casa blanca pareció reflotar con la dicha plácida de sus tres moradores como un témpano tibio en la noche del trópico". (Roa Bastos: 1991b: 32) En cambio, el verlos o el oírlos presagian catástrofes para su familia, un ataque de nervios de la niña o, en el peor de los casos, su desaparición:

-El espectáculo de los carpincheros -dijo Ilse a su marido- está enfermando a Margaret. (Roa Bastos: 1991b: 31)

En este caso:



Sin embargo, hay un momento, al final del texto en el que esta ecuación se invierte. El no-ver y no-oír a los carpincheros se tornará en

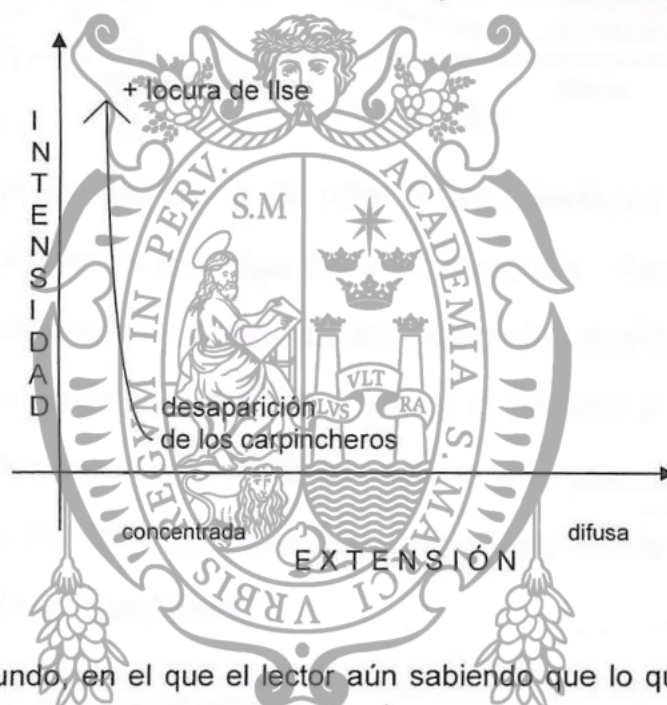


una inquietud incontrolable para Ilse. De hecho, se asiste en el relato a una especie de metamorfosis salvaje de Ilse, a quien la realidad de la desaparición de su hija le arrastra hasta la locura.

Hay dos pasajes interesantes al respecto. El primero que dice:

Ilse sale de la cocina. El miedo, el pavor, el terror, la paralizan por un instante como un baño de cal viva que agrieta sus carnes y le quema la voz. [...]

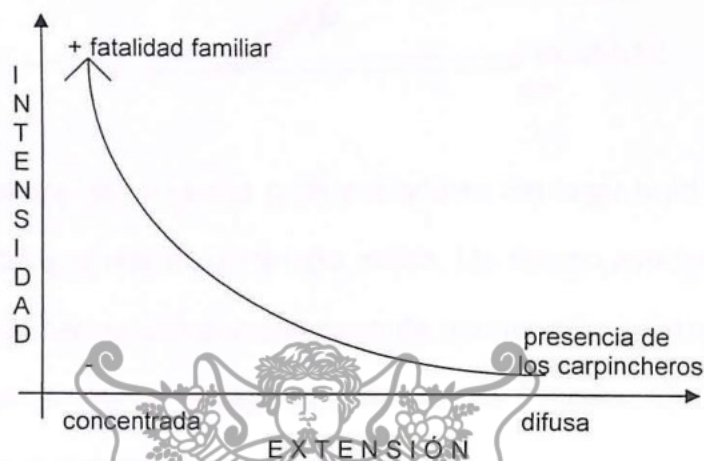
-¡Gretchen..., Gretchen..! –su grito agrio y seco tiene ya la desmemoriada insistencia de la locura. (Roa Bastos: 1991b: 35)



Y el segundo, en el que el lector aún sabiendo que lo que se puede percibir al final del drama es una calma relativa, ésta no es sino tan siniestra y fatal para el corazón de Ilse como el silencio que se adueña, progresivamente, de la barranca y del río cuando el último cachiveo voltea la curva del río:

En el tambor de porongo el redoble rítmico y sordo se va apagando poco a poco, se va haciendo cada vez más lento y tenue, lento y tenue. El último se oye apenas como una gota de sangre cayendo sobre el suelo. (Roa Bastos: 1991b: 36)





Este juego del ver-oir y de mirar y ser mirado va a connotar sentimientos diferentes en Margaret y en Eugen e Ilse. Asimismo, este juego vinculará a estos personajes a planos temporales distintos.

Mientras a Margaret este juego la vincula al presente y al futuro, a Eugen e Ilse los vincula al presente y al pasado: a un pasado real y a un pasado mítico. Por ejemplo, el mirar transporta a Eugen desde el presente al pasado real que le pertenece:

[Eugen] Miraba hacia arriba recordando su antiguo y perdido oficio de marino, (Roa Bastos: 1991b: 29)

De igual manera, el oír transporta a Ilse a su tierra de origen, aun fragmento de su historia:

Ilse cantaba a media voz canciones de su aldea natal, (Roa Bastos: 1991b: 29)

A través del recuerdo, ambos atraviesan el plano temporal presente y se remiten a un pasado que los conecta con una realidad propia, nostálgica y viva a la vez:





De igual manera, el oír remite a los pobladores del lugar a un tiempo pasado que más que real es un tiempo mítico. Un tiempo asociado a la opresión y a lo siniestro, como una especie de retorno mítico del mal que parece anticipar el drama familiar que vivirán los Plexnies. De allí, la advertencia que el lugareño hace al alemán.

En la sánima en pena de Eulogio Penayo, el mulato asesinado, ko alguna noche'anda por el Oga-moroti. Nojtro' solemo' oír su lamentación. (Roa Bastos: 1991b: 27)

En términos gráficos, la evocación mítica del mal y la anticipación de la tragedia se traducen de la siguiente forma:



En Margaret se observa una dinámica distinta. El ver/oír y ser mirada se constituyen en detonadores de una relación positiva entre su presente y su futuro. Ver a los carpincheros y oír los sonidos de la selva obran en ella con una propiedad curativa. Al contacto con

El canto del guaimingüé [que] sonaba en la espesura como una ignota campana sumergida en la selva. Margaret ya no estaba triste ni temerosa. [...]. Parecía completamente adaptada al medio. [...] La cabecita platinada de Margaret soñaba, en cambio, con los hombres libres del río [...]. (Roa Bastos: 1991b: 28-29)



De allí vemos que, sus ojos y sus oídos buscarán siempre la presencia de estos seres de la luna y del agua con los que ella se solidariza e identifica su futuro. La prolepsis de la página treinta y uno anticipa, a su vez, el final de la historia.

Como sabemos, en semiótica, el objeto no es aquello que se elige. El sujeto no elige el objeto de su mirada. Es el objeto el que elige al sujeto. En este sentido, los carpincheros ocupan la posición de objeto mientras que Margaret ocupa la posición de sujeto. Y en cuanto tal, Margaret no es amo del objeto mirado, del objeto que desea sino, más bien, será presa de ello.

Si bien, Margaret no es mirada directamente por los carpincheros sino hacia el final del relato, cuando estos deben subir hasta la casa blanca para llevar al carpinchero herido por el lobo-pe, la presencia en la que ellos se constituyen en su vida a partir de esa primera Noche de San Juan en la que ella conoce esta dimensión de vida humana, un poco salvaje, un poco romántica, distinta a la suya, no sólo es mirada por ella sino también ella es vista por esta presencia.

Margaret, inmóvil, veía subir hacia ella, cada vez más próximos a los Hombres de la Luna. Veía subir sus rostros oscuros y aindiados. En cada ojo había una hoguera chica. (Roa Bastos: 1991b: 34)

Es parte de un mundo percibido por ella y, al mismo tiempo, es parte de un mundo que la hará sentir de manera distinta. El cuerpo propio, de esta forma, se ve complementado en su percepción por la sensación a través del intercambio que se opera entre el ver y el mirar, entre el oír y el silencio al contacto con los carpincheros. Como tal, ocupa un lugar que está en el acá y en el ahora con relación al otro que está en el allá y el



antes o el después. Nos introduce al mundo propio o mundo de la presentación para revelarnos el otro mundo, el de la representación.

Margaret, por lo tanto, presenta la singularidad de este cuerpo propio que, en la construcción de lo femenino en el universo robastiano, representa la posibilidad de un discurso que deconstruye un sistema totalizante que considera al otro como un no-otro.

La otra presencia caracterizada por los carpincheros, una segunda presencia con respecto a la primera del cuerpo propio, es la que detonará la capacidad de la mirada de esta singularidad femenina para articular un mundo diferente, de significaciones y connotaciones distintas a la realidad desplegada ante sus ojos y su vida.

Sabemos por Badiou que lo singular no tiene un nombre que lo designe ni reglas que lo gobiernen ni taxonomías que lo clasifiquen. Sin embargo, lo que pretendemos aquí no es, evidentemente, clasificar lo singular al interior de una estructura sino identificar sus posibles características para nombrarlo y diferenciarlo de un resto que, en el imaginario común está más asociado a lo discernible, comprensible, lo racional. En suma, a lo normal, y por ende, a lo masculino. Como decíamos anteriormente, la oposición femenino-masculino nos lleva a considerar la oposición entre lo maravilloso y lo previsible, lo creativo y lo repetitivo, lo nuevo y lo rutinario, la pulsión de vida y la pulsión de muerte.

El caso de Margaret así nos lo demuestra. Más aún cuando el propio texto nos indica a todas luces que luego de visitar el pueblo de San Juan de Borja desde dónde se supone que parten las caravanas acuáticas de los carpincheros, la niña



Torturó su imaginación e inventó una teoría. Les dio un nombre más acorde con su misterioso origen. Los llamó hombres de la luna. (Roa Bastos: 1991b: 26)

Lo femenino en la teoría narratológica breve de Roa Bastos, por lo tanto, es ese singular capaz de atravesar el umbral de sí mismo para caminar hacia una madurez significativa que le permite nombrar la cosa. Darle nombre a aquello que no tiene nombre, que es innombrable. De transformar esta presencia que se sale de la red de los significantes en un objeto dado y por lo tanto, de hacerlo posible. De darle una vida que, en parte es reflejo de un fragmento de la suya y, en cuanto fragmento sinónimo de carencia y vacío.

La singularidad de lo femenino en la lógica narrativa de los cuentos de Roa Bastos nos enfrenta a la irrupción, a la aparición súbita, imprevista de otros mundos posibles que rompen con el esquema de la realidad totalizante. Es decir, lo femenino como singular nos introduce a la dinámica de lo posible, de lo quebrantable, de lo imaginable. Si bien es cierto que, en la cadena de significantes que se despliega a partir del hecho de nombrar la cosa no hay manera de escapar a la normalización o clasificación de la cosa misma ya nombrada, es decir, no hay manera de escapar a la estructuralidad de la estructura, lo importante es subrayar el poder de la irrupción y sus múltiples posibilidades en la transición hacia una perspectiva otra habitable desde la fractura.

V.6 El recorrido narrativo hacia la euforia

El estudio de la lógica narrativa complementa los niveles semántico y enunciativo estudiados anteriormente. Como hemos visto en el análisis

anterior, si hay algo que este relato evidencia de una manera enfática es el proceso de transformaciones que se lleva a cabo en Margaret. De allí que decimos que en el texto se observan cambios de estados que se operan al interior de un Programa Narrativo (PN). La acción, por lo tanto, refiere estos cambios de estados que se dan en torno a un objeto de valor.

La Semiótica define el relato como la relación de transformación de dos estados sucesivos y diferentes. Por lo tanto, la primera pregunta que nos formulamos con respecto a la acción planteada en "Carpincheros" se refiere al Estado Inicial (Ei) y al Estado final (Ef) de la misma. La segunda, en cambio, nos llevará a plantearnos el posible análisis del esquema narrativo, es decir, de las etapas o fases (la manipulación, la competencia, la performance y la sanción) desde las que todo relato puede ser estudiado.

De acuerdo con nuestra lectura semiótica de "Carpincheros", siguiendo el modelo actancial, podemos decir que el Programa Narrativo se articula de la siguiente manera:

$$PN = Ei \rightarrow Ef$$

Aquí el Estado inicial (Ei) está representado por la disjunción del sujeto de estado (S1) con el objeto de valor (O) y el Estado final (Ef) está representado por la conjunción del sujeto de estado con el objeto de valor. De allí que el relato esté marcado eufóricamente. Por lo tanto, según la lógica transformacional este cambio de estado que se opera en la acción del relato se visualiza con la siguiente fórmula:

$$PN = (S1 \cup O) \rightarrow (S1 \cap O)$$

en la que el sujeto de estado se identifica con Margaret y el objeto de valor con los carpincheros. De allí que decimos que en un Estado inicial Margaret está en disjunción con los carpincheros y en un Estado final Margaret está en una relación de conjunción con los carpincheros.

En Semiótica las relaciones entre Sujeto y Objeto pueden ser de cuatro tipos. A estas relaciones se les denomina Modos de Presencia: la carencia, la plenitud, la inanidad y la vacuidad. Y el esquema es el siguiente:

MODOS de PRESENCIA	Mira S.M +	Mira -
Captación amplia	plenitud	inanidad
Captación restringida	carencia	vacuidad

En el caso de la acción que se plantea en nuestro relato, los dos modos de presencia que observan son el de la carencia y el de la plenitud. Donde la carencia, manifiesta la relación de disjunción entre el sujeto de estado y el objeto de valor y por ello la intensidad de la mira es muy fuerte y la captación está más bien limitada.

Sin embargo, en el Estado final la relación entre sujeto y objeto, como es ya una relación de conjunción, el modo de presencia es el de la plenitud, en el que la mira es fuerte y la captación amplia. El esquema, por lo tanto, es el siguiente:



MODOS de PRESENCIA	Mira +
Captación amplia	plenitud
Captación restringida	carencia

Cada una de estas modalidades origina esquemas o programas narrativos diferentes. La carencia origina un programa de búsqueda o conquista. La plenitud un programa de huida. La inanidad, un programa de riesgo y la vacuidad, un programa de errancia.

Si decimos que en nuestro relato los dos modos de presencia son la carencia y la plenitud, nos queda por comprobar si el programa narrativo que se genera es, realmente, un programa de búsqueda y no programa de huida ya que la acción principal se concentra en la búsqueda de la conjunción posible entre el sujeto de estado y el objeto de valor.

Si revisamos las bases planteadas por Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*, todo programa de búsqueda parte, definitivamente, de una carencia y las motivaciones que inducen a la búsqueda o los elementos, factores o sentimientos que evidencian una carencia pueden ser, a su vez, provistos por diversas situaciones.

Al observar las primeras líneas del relato "Carpincheros"

La primera noche que Margaret vio a los carpincheros fue la noche de San Juan.

Por el río bajaban flotando llameantes islotes. [...]. En ciertos momentos, la ilusión era perfecta. [...] Margaret quedó fascinada. (Roa Bastos: 1991b: 23-24)

vemos que la toma de conciencia de la cosa que le falta se produce en Margaret a través de esta "ilusión perfecta", de esta "fascinación", de la

aparición de los *hombres de la luna* en un noche mágica como lo es, en la tradición popular paraguaya, la noche de San Juan.

En la creencia popular paraguaya, siguiendo la tradición importada por los conquistadores, la noche de San Juan es una noche especial, dotada de una energía particular que la hace mágica. Noche en la que la población aprovecha para realizar rituales de distintos tipos con objetivos, a su vez, diversos: enamoramientos, buenas cosechas, previsión del futuro, distanciamientos, etc. Allende de los rituales o manifestaciones populares de esta festividad, lo que aquí interesa subrayar es que la alusión a esta Noche de San Juan y la temporalidad de la acción al interior de este contexto, nos induce a concebir, dentro del relato, la posibilidad de lo mágico.

Esta posibilidad, nosotros la concebimos no exactamente desde la presencia de una fuerza o un motivo sobrenatural, a partir del cual se desata la acción, sino de la actitud y del sentimiento de una determinada carencia que marca al sujeto de estado (Margaret). Por lo tanto, ¿qué es aquello que motiva la búsqueda de Margaret?, ¿qué es aquello de lo que carece Margaret? y, sobre todo, ¿qué relación existe entre esta carencia, la búsqueda consecutiva y la singularidad de lo femenino?

Parafraseando a Propp, decimos que el objeto de valor, en nuestro relato, se da a conocer mostrándose un instante de manera repetitiva, anunciando su llegada con un rastro deslumbrante constituido por la cadena interminable de fogatas que bajan por el río (1985: 87) y fijando en la membrana más íntima de los sentimientos de Margaret una falta antes desconocida.



La niña queda, como dice el relato, fascinada por la aparición de los carpincheros, por la llegada de estos seres de cobre que la constituyen como sujeto en el acto de hacerle evidente la carencia de la que está hecha. En este caso, no hay ningún personaje mediador que intervenga, en la transformación que se da entre el Estado inicial y el Estado final, que le manifieste a Margaret su carencia.

Es el mismo objeto de valor, los carpincheros, el que manifiesta la carencia del sujeto de estado y, a su vez, se constituye en el objeto que motiva la búsqueda. En otras palabras, los carpincheros son para Margaret su carencia y su objeto de deseo. De allí que, ella, como todo héroe proppiano, “pierde su equilibrio mental, se hunde en la melancolía y en el ardiente deseo de volver a ver la belleza entrevista”. (Propp: 1985: 87)

Son varias las descripciones de este desequilibrio emocional en Margaret ante la ausencia de los carpincheros. Incluso, sus padres viendo el peligro que esto significaba para ella y el carácter enfermizo al que había llegado tal relación, prohibieron a su hija tener cualquier tipo de contacto visual con los nómadas del río. Sin embargo, las fascinación por ellos no dejó de suscitar en Margaret la búsqueda constante de un acercamiento más íntimo con ellos. Así lo hizo hasta que, de manera fortuita, se le hizo palpable esa posibilidad y, ante ella, la mujer que surge de esta niña febril inicial no duda en comprometerse con la nueva situación.

¿Qué es aquello que le hace falta a Margaret? En realidad, nada y todo. La mujer que nace en Margaret en el momento de la singularidad de

su acto nos muestra que la carencia no es identificable con un elemento particular sino que es constitutiva de todo sujeto. Asumir esta verdad va más allá de toda lógica racional y por ello lo asociamos más bien al complejo de lo femenino.

La fascinación de Margaret es una forma de locura. Ir tras su deseo es una búsqueda irracional y, sin embargo, en ella es donde la mujer consigue realizar su libertad plena. De allí la sanción eufórica del relato

$$(S_1 \cap O)$$

y, en la acción principal o performance, la transformación de un Estado inicial de disjunción entre el sujeto de estado y su objeto de valor en un Estado final de conjunción de ambos

$$(S_1 \cup O) \Rightarrow (S_1 \cap O)$$

Margaret, por lo tanto, es este sujeto de estado que en la lógica de las acciones logra llevar a cabo la transformación o el cambio de un estado al otro. En este caso, de la disjunción con el objeto a la conjunción con el objeto.

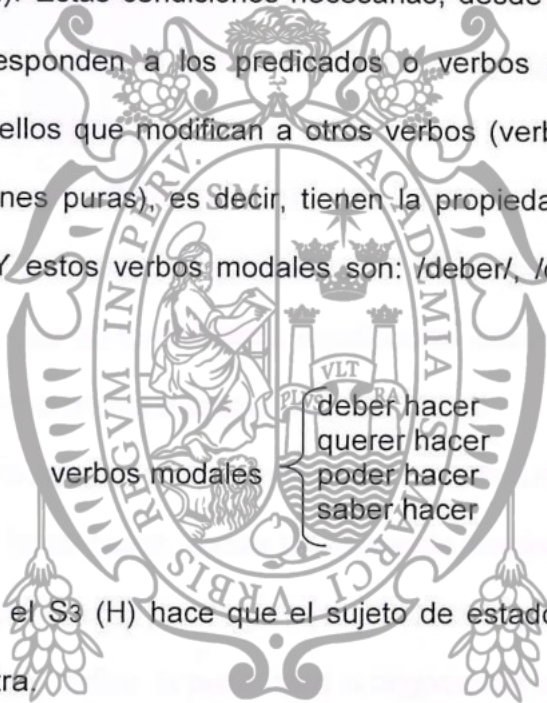
La lógica de las acciones, llamada también lógica de las fuerzas puede ser desplegada de manera completa en lo que semióticamente se llama esquema narrativo, cuyo esquema se presenta de la siguiente manera:

Manipulación ← Competencia ← Performance ← Sanción

De este esquema narrativo hemos analizado retrospectivamente las etapas de la sanción y la de la performance. A continuación, proponemos el análisis de las etapas referentes a la competencia y a la manipulación.

La competencia se define en semiótica como la fuerza o la capacidad de un sujeto hacedor, cuya nomenclatura es S3 (H), para realizar el cambio o la transformación. Es decir, la performancia ocurre cuando el S3 (H) es competente.

Por lo tanto, cuando hablamos de competencia lo hacemos refiriéndonos a las condiciones necesarias que determinan o predicen el hacer del S3 (H). Estas condiciones necesarias, desde el punto de vista semiótico, corresponden a los predicados o verbos modales. Estos verbos son aquellos que modifican a otros verbos (verbos de base, que describen acciones puras), es decir, tienen la propiedad de modificar a otros verbos. Y estos verbos modales son: /deber/, /querer/, /poder/ y /saber/



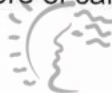
deber hacer
querer hacer
poder hacer
saber hacer

verbos modales

Por lo tanto, el S3 (H) hace que el sujeto de estado (S1) transforme una acción en otra.

$$S3 (H) \Rightarrow [(S1 \cup O) \rightarrow (S1 \cap O)]$$

En el caso de nuestro relato, este sujeto hacedor está identificado también con Margaret. La Margaret/mujer es el sujeto hacedor, es decir, el sujeto competente que debe, quiere, puede y sabe cómo hacer para que el sujeto de estado, la Margaret/niña, aquel sobre el cual recae la acción del sujeto competente, opere el cambio en la acción narrativa.



Margaret/mujer debe abandonar su familia e ir con los carpincheros porque opta por una forma de vida que intuye mágica, en el sentido de que conlleva hacia una libertad por ella anhelada. Quiere dar ese paso porque, de esta manera, sigue su deseo, toma conciencia de su carencia y la completa realizando un acto que sabe que no tiene garantías. Y puede hacerlo porque una de las características de la singularidad de lo femenino es, justamente, ese poder de lo femenino para transformar los estados situacionales, para cambiar las formas y las substancias de los hechos o de la historia.

Esta es la lectura de Roa Bastos sobre esta singularidad capaz de deconstruir los significantes privilegiados, de jugar con las posibilidades de transferencia que contienen estos significantes operables al infinito en una cadena siempre pronta a renovarse.

En cuanto a la manipulación, decimos en semiótica que esta etapa se define como un hacer-hacer. Existe un elemento manipulador dentro del relato que manda hacer algo al sujeto y tiene una carga neutra. Es decir, lo importante no es definir la positividad o negatividad del mandar hacer sino el por qué el sujeto competente sucumbe ante esta manipulación.

En la manipulación tenemos el hacer-hacer, el hacer-poder, el hacer-saber y el hacer-querer. En nuestro relato, el elemento manipulador puede ser identificado con los carpincheros y con el hacer-querer. Estos *hombres de la luna* hacen querer en Margaret una vida distinta a la que lleva junto a su familia. Sin embargo, este hacer-querer por parte de los carpincheros no responde a una determinada intencionalidad.



Evidentemente hay una seducción ante la cual Margaret no puede hacer menos que acceder. Hay una seducción que llama a Margaret.

En otras palabras, que la manipula, que la hace querer una vida distinta. Pero esta seducción no viene directamente de los carpincheros sino, más bien, de la imaginación misma de Margaret quien se hace-creer a sí misma la ilusión de algo distinto. Este algo, luego, viene nombrado como *los hombres de la luna*.

Los carpincheros no saben que están ejerciendo sobre Margaret una seducción que se motiva su imaginación y le hace creer la ilusión de otra vida posible para ella. Por lo tanto, en este relato está dada la creación de una ilusión.

El juego entre el ser y el parecer ha dado sus frutos. Margaret accede al llamado indirecto de los carpincheros y estos, al perder a uno de sus miembros, reponen a su comunidad el número perdido al completar con Margaret el vacío producido por el flujo natural que se da entre la vida-muerte-vida.

La especie se renueva, el silencio adquiere música, el día sucede a la noche como el sol a la luna, la calma a la tempestad, la primavera al invierno y el otoño al verano. El recorrido narrativo de este relato evidencia la realización del contrato inicial y la sanción final es eufórica, de tipo pragmática. Margaret y los carpincheros reciben el premio anhelado: una vida alternativa, para la primera; una completud, para los segundos.

La cadena de la transferencia de un significante a otro, es decir, la ausencia de un centro privilegiado, de un significado totalitario/esencial

puede ser vista, entonces, en esta aceptación de la comunidad de los carpincheros de un significante nuevo, como Margaret, en el lugar del carpinchero que ha dejado de existir. El mensaje final apela, por lo tanto, a la presencia constante de una esperanza impresa en el ciclo natural de la existencia humana.



CONCLUSIONES



1. La mirada que articula la presencia de lo femenino como singular en cinco relatos de la narrativa breve de Roa Bastos, publicada entre 1954 y 1978, nos plantea una novedad con respecto a los estereotipos de lo femenino y lo masculino que rigen en el imaginario paraguayo contemporáneo al período de publicación.
2. En los relatos breves de Roa, lo femenino y lo masculino son expresiones concomitantes y dialógicas, posiciones permeables en las que se mueve el sujeto de lo singular. Un sujeto que se funda en la ruptura de la estructura de la ley. Un sujeto que se articula y piensa como posición migrante, desplazable y permeable y no como la expresión de opuestos absolutos. Que deslocaliza la inamovilidad del estereotipo.
3. Lo femenino como singular deconstruye el mito del matriarcado, lo pone en duda y lo desestabiliza al demostrar que, en cuanto tal, este mito redunda en beneficio de la superioridad de lo masculino sobre lo femenino.
4. En los relatos de Roa Bastos, el amor materno es un eros aplazado. Aquí se cumple la visión tradicional y hegemónica sobre lo femenino. Sin embargo, el secreto está a la vista. El pretendido ocultamiento de lo erótico está pensado en función de la deconstrucción del discurso hegemónico de lo materno. Ilse,



Anuncia y Eleuteria representan esta función. Lo materno es dador de vida y de muerte, donde “dar la muerte” es visto como liberación de las ataduras de la máscara maternal.

5. La posición del personaje de Teresa como el que da autoridad al otro, aparentemente superior a ella, propone una relectura del mito mariano y lo deconstruye como mito del servilismo.
6. En cuanto al discurso hegemónico de la mujer promiscua, los textos analizados nos demuestran que estos personajes como Petrona Cambuchi, correspondientes a la figura de la mujer prostituta o mala mujer, están desprovistos de calificativos repulsivos y son vistos más bien como entes monstruosos porque representan una integridad que amenaza al otro que, supuestamente, se considera como referente de una moral superior.
7. Lo femenino como singular se propone como la práctica política de una resistencia cultural contra los sistemas totalitarios de pensamiento que generan discursos alienantes, excluyentes y discriminatorios, basándose en nociones de superioridad e inferioridad que no son universales, sino productos de una agenda política específica y situacional.



8. La ética de lo femenino es responsable ante el deseo que revela su singularidad y no pasa por una convivencia pacífica con la ética de la comunidad (o ley). Es un llamado al acto y el acto del acontecimiento exige un sacrificio.
9. El sujeto de lo femenino, que puede estar marcado en su feminidad o masculinidad, es un sujeto abierto al desplazamiento y a la transformación. Es el sujeto de la fidelidad, de la intervención, del deseo y de la carencia. Es el sujeto inaprensible por la ley, que habita el vacío y la incertidumbre desde donde propone su acto renovador, sin esperar a cambio garantía alguna.
10. El registro de lo singular se inscribe en una disonancia abierta con el registro de lo comunitario o simbólico y en una concordancia forzada con el registro de lo mítico o imaginario.
11. Pensar lo femenino desde su singularidad demanda una suprasexualidad, desplaza el significante privilegiado, se adhiere a la fantasía insatisfactoria de la noción de centro, resignifica la ley desde una condición marginal y se incorpora al ejercicio primordial de la duda ante la emergencia de un esquema totalizante.



BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. *Mitos griegos*. Vol.5. México: Editorial Hispano-Americana, 1983.
- AA.VV. *La Biblia – Latinoamérica*. Madrid: coeditores San Pablo y Editorial Verbo Divino, Edición revisada 2002.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 1998.
- Alegría, Fernando. "Cigarrillos Máuser". En Giacomani, Helmy. *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya-las américas, 1973. 13-18.
- Bach, Caleb. "Augusto Roa Bastos: La realidad superada". En http://www.romanistik.uni-mainz.de/hisp/roa/La_realidad_superada.htm
- Bachofen, J.J. *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid: Ediciones Akal, 1987.
- Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 1999a
- Bhabha, Homi K. "Introduction". *Nation and Narration*. London-New York: Routledge. 1990. En <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/nation.html>
- Bamberger, Joan. "El mito del matriarcado: ¿Por qué gobiernan los hombres en las sociedades primitivas? En Harris, Olivia – Young, Kate. *Antropología y feminismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1979. 63-72.
- Benítez, Justo Pastor. *Formación social del pueblo paraguayo*. Asunción: El Lector, 1996.



- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Cadogan, León. *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los mbya-guaraní del Guairá*. CEADUC-CEPAG: Asunción, 1992.
- Casetti, Francesco. *Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Editorial Fontanella, 1980.
- Centurión, Carlos R., *Historia de la cultura paraguaya*. Asunción: El Lector, 1997.
- Clément, Catherine – Kristeva, Julia. *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Copjec, Joan. *Imaginemos que la mujer no existe*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Cornejo-Polar, Antonio. "Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXI, Nro. 42. Lima-Berkeley: 2do.semestre de 1995. 101-109.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Madrid: Aguilar, 1981.
- Derrida, Jacques. *Dar la muerte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.
- , *Éperons – Les Styles de Nietzsche*. Paris: Flammarion. 1999.
- De la Torre, Guadalupe. "Prólogo". En Wilde, Oscar. *Salomé*. Buenos Aires: Longseller, 2001.
- De Peretti, Cristina. "Entrevista con Jacques Derrida". En *Política y sociedad 3*. Madrid: Dpto. Filosofía – Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1989. 101-106. En



<http://revistas.ucm.es/cps/11308001/articulos/POSO8989230101A.P>

DF

Dulitzky, Jorge. *Mujeres de Egipto y de la Biblia. Diosas, vírgenes, meretrices, reinas y heroínas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000.

Enríquez Gamón, Efraín. *Natalicio González y sus últimos libros*. Asunción: Diario Última Hora (El Correo Semanal), 21-22 de agosto de 1999.

Fischer Sibylle M. "El trueno entre las hojas. Cultura popular y ficción o arqueología de lo real". En Augusto Roa Bastos. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 493-494. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, julio-agosto 1991. 159-175)

Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica, 2001.

Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. México: Siglo XXI Editores, 1981.

Freud, Sigmund. *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

Giacoman, Helmy. *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: anaya-las américas, 1973.

Godoy, Marilyn. *La conquista amorosa en tiempos de Irala*. Asunción: Editora Litocolor, 1995. En Biblioteca Virtual. Sala de Lectura. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). <http://sala.clacso.org.ar/gsd/cgi-bin/library?e=d-000-00---0base--00-0-0--0prompt-10---4-----0-1l--1-es-Zz-1---20-about---00031-001-0-0utfZz-8-00&cl=CL1.1&d=HASH01120a3bf3518e761e92de7c.4.3>=1>



- González de Chávez, María Asunción. *Feminidad y masculinidad. Subjetividad y orden simbólico*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- González F., Claudia María. *Hijo de hombre y la reconstrucción cultural del Paraguay*. Asunción: Litocolor, 1997. 2da. edición, 2007.
- , "DIÁLOGO A CUATRO VOCES CON AUGUSTO ROA BASTOS".
Entrevista personal. Asunción, 23 de noviembre de 2003.
- , *Yo el Supremo y el anti-mito del Dictador Francia*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana, 2008.
- González, Natalicio. *Proceso y formación de la cultura paraguaya*. Asunción: El Lector, 1998.
- González Torres, Dionisio. *Folklore del Paraguay*. Paraguay: Servilibro, 2003.
- González Vera, Myriam. "Violencia doméstica e intrafamiliar en Paraguay". Informe de *Derechos Humanos 2008* de la Coordinadora de Derechos Humanos del Paraguay (CODEHUPY). En <http://comunicacionfeminista.wordpress.com/2008/11/30/violencia-domestica-e-intrafamiliar-en-el-2008/>.
- Greimas, A. J. – Courtés, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- Harris, Olivia – Young, Kate. *Antropología y feminismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1979.
- Héritier, Françoise. *Masculino/Femenino: El pensamiento de la diferencia*. Barcelona: Ariel, 2002.



Jaraz de, Ester A. "El ideal del individuo femenino de J. Rousseau". En <http://hum.unne.edu.ar/investigacion/filosofia/instituto/filosofia/01.pdf>

Kristeva, Julia y Clément, Catherine. *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra, 2002. 7-55 y 76-109.

Kristeva, Julia. "The system and the speaking subject". En *The Kristeva Reader*. Toril Moi (ed.). USA: Columbia University Press, 1986.

Lacan, Jacques. *Seminario 20 "Aun"*. Barcelona: Paidós, 1981.

----- . *Escritos 2*. México: siglo XXI editores, 1985.

----- . *De los nombres del Padre*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

----- . "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". Versión digital en [http:// www.elortiba.org/lacan5.html](http://www.elortiba.org/lacan5.html)

----- . "La significación del falo". Versión digital en <http://www.galeon.com/elortiba/lacan3.html>

----- . "Lo simbólico, lo imaginario y lo real". Versión digital en http://scholar.google.com.pe/scholar?q=lo+imaginario+Lacan&hl=es&rlz=1W1GPEA_es&um=1&ie=UTF-8&oi=scholar

Landowski, Eric. *Presencias del otro*. Lima: Universidad de Lima, 2007.

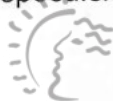
Lastra, Pedro. *Madera quemada de A. Roa Bastos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967.

Levi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural. Mito, sociedad, humanidades*. México: siglo XXI Editores, 2006.

Luna Sellés, Carmen. "La temática en la narrativa breve de Augusto Roa Bastos". En *Augusto Roa Bastos. Cuadernos Hispanoamericanos*.



- 493-494. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, julio-agosto 1991.83-90.
- Maldavsky, David. "Un enfoque semiótico en la narrativa de Roa Bastos: *Hijo de hombre*". En *Homenaje a Augusto Roa Bastos*. Giacoman Helmy (ed.). Madrid: Anaya-las américas, 1973. 79-95.
- March, Kathleen N. "Las figuras femeninas en *El trueno entre las hojas*". En *Augusto Roa Bastos. Cuadernos Hispanoamericanos*. 493-494. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, julio-agosto 1991. 177-185.
- Martín Casares, Aurelia. *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*. España: Universitat de València, 2006.
- Martín-Cano Abreu, Francisca. "Mitos que recuerdan el matriarcado". 25-07-2001. En [www.e-leusis.net/ficheros/texto/mitos que recuerdan el matriarcado.doc](http://www.e-leusis.net/ficheros/texto/mitos_que_recuerdan_el_matriarcado.doc)
- Matamoro, Blas. "Una vida y dos muertes". En *Augusto Roa Bastos. Cuadernos Hispanoamericanos*. 493-494. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, julio-agosto 1991. 101-105.
- Méndez-Faith, Teresa. *Breve antología de la literatura paraguaya*. Asunción: El Lector, 1996.
- Moi, Toril. *The Kristeva reader*. USA: Columbia University Press, 1986.
- , *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Muñoz Rengel, Juan Jacinto. "De la crítica estructuralista a la disolución de la estética, el lenguaje y la realidad". En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/estruct1.html>



Ortner, Sherry. "¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?". En Harris, Olivia – Young, Kate. *Antropología y feminismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1979. 109-132.

Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Ostow, M. *La depresión: psicología de la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

Passafari de Gutiérrez, Clara. "La condición humana en la narrativa de Roa Bastos". En Giacoman, Helmy. *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya-las américas, 1973. 25-45.

Piccini, Mabel, "El trueno entre las hojas y el humanismo revolucionario". En Roa Bastos, Augusto. *El trueno entre las hojas*. Asunción: El Lector, 1991. 5-17.

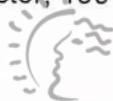
Picó Joseph (comp.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. 6ta. Edición. Madrid: Editorial Fundamentos, 1985.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Tomo I. Madrid: Real Academia Española, 2001.

Roa Bastos, Augusto. "El fuego en las manos". En *Negro sobre blanco*. No. 8. Buenos Aires: Editorial Losada. Noviembre, 1958.

----- *Moriencia*. Asunción: El Lector, 1991a.



-----. *El trueno entre las hojas*. Asunción: El Lector, 1991b.

-----. *Hijo de hombre*. Madrid: Alfaguara, 1997.

Rodríguez, Beatriz M. *La femineidad y sus metáforas. Sirenas y Amazonas*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2005.

Rousseau, Jean Jacques. *Emilio o de la educación*. Madrid: Edad, 1981.

Sabas, Martín. "Yo, Roa Bastos: literatura y vida". En *Augusto Roa Bastos. Cuadernos Hispanoamericanos*. 493-494. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, julio-agosto 1991. 129-135)

Serrano Muñoz, Lucía y Rodríguez Herranz, Rosa. "El concepto de matriarcado: una revisión crítica". *ArqueoWeb*7(2)-sept./dic.2005.

En

http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero7_2/trabajo7_2_matriarcado.html

Soler, Colette. *Lo que Lacan dijo de las mujeres. Estudio de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Soto, Clyde et al. *Mujeres y hombres líderes. Vivencias y opiniones de la población. El liderazgo femenino en Paraguay. Tercera parte*. Asunción: Secretaría de la Mujer/Centro de Estudios y Documentación, 2003.

Strathern, Marilyn. "Una perspectiva antropológica". En Harris, Olivia – Young, Kate. *Antropología y feminismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1979. 133-152.

Vera, Saro. *El paraguayo un hombre fuera de su mundo*. Tercera Edición. Asunción: El Lector, 1994.



Vourliotis, Santiago. *Familias de serpientes del Paraguay*. En

<http://usuarios.lycos.es/serpientespy/twodescphotos2.html>

Welldon, Estela. *Madre, puta, virgen. Las perversiones femeninas*.

Wilde, Oscar. *Salomé*. Buenos Aires: Longseller, 2001.

Zimbalist Rosaldo, Michelle. "Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica". En Harris, Olivia – Young, Kate. *Antropología y feminismo*.

Barcelona: Editorial Anagrama, 1979. 153-180.



VOCABULARIO



Ajhátama: Int. ¡Pobre!

Aní: No.

Angu'a: Ratón, rata.

¡Aña Memby!: Int. ¡Hijo del diablo!

Aevó: Hueco, esponjoso.

Cachiveo: Canoa muy rudimentaria.

Caracú: Tuétano.

Cabayú: Caballo.

Cambá: Moreno.

Cochesa: Hisp. Corrupción de cosecha.

Corocho: Áspero.

Curuví: Curuvicas.

¡Chake!: Int. ¡Cuidado!

Chicharõ: Chicharrón.

Chipá: Especie de pan de almidón.

Chococué: Chacra, lugar donde se siembran vegetales y frutales.

Chochí: Un pájaro de lúgubre canto.

Eýra: Miel.

Epáy-pue: Mezcla de guaraní y español: despiértate pues.

Eyú: Ven.

Guaikurú: Una tribu de indios.

Guaimingüé: Urutaú.

Gualambau: Instrumento musical indígena.

Ipu yevyma jhina: Fr. Ya está tocando otra vez.



Omanó oré Obispo santo-mi: Fr. Se murió nuestro Obispo, nuestro pequeño santo.

Oré Obispo-mí: Fr. Nuestro pobre Obispo.

Oré Pa'í Marangatú: Fr. Nuestro Padre Bondadoso.

Pa'í: Sacerdote, señor, amigo.

Pikó: Elemento elocutivo de interrogación.

Pichingá: Una clase de maíz.

Pitogüé: Benteveo. Se dice que su canto es de mal agüero.

Porongo: Calabaza.

Pukú: Largo, larga.

Pysa pé: Uña del pie, pezuña.

Pé: Plano.

Ra'y: Mi hijo, cuando habla el padre.

Residenta: Las mujeres que acompañaron al General López durante su retirada en la guerra de la Triple Alianza.

Sevo'í: Lombriz.

So'ó: Carne.

So'ó pirú: Carne seca, cecina.

Suindá: Especie de Buho.

Tataupá: Una especie de perdiz.

Tavy: Bobo, tonto, loco.

Tekové-vaí: Individuo malvado o de malos antecedentes.

Te'ongüé: Cadáver.

Tie'y: Malvado, perverso, indecente.

Tongazo: Puñetazo.



Vo'í: Pronto, luego, rápido.

¡Yajhakatú ña jhundí! Fr. ¡Vamos sí a destruirlo!

Yasy: Luna.

Yasy möröti: Luna blanca.

Yatevú: Garrapata.

Ykuá: Pozo, manantial.



