

Vueltas de memoria: Contravida, de Augusto Roa Bastos

PACO TOVAR
Universidad de Lérida

Augusto Roa Bastos confesaba en 1970 que las historias comprendidas en sus ficciones ofrecían «la versión de un *personaje* próximo a él, en tanto lector de su obra y de sí mismo»¹. No es la primera vez, ni será la última, que el escritor reconoce el valor que le otorga a la representación o la relación que mantiene con sus propias imágenes.

El núcleo genésico de la producción narrativa de Roa se descubre en *Lucha hasta el alba*, un cuento con el que el mismo autor admite haberse iniciado en su tarea literaria. En esta narración cabe descubrir, escondidos tras las máscaras de los personajes y confundidos con las situaciones expuestas, ciertos rasgos biográficos; el vitalismo y la habilidad técnica de un discurso que no ha de extrañar múltiples variables; y el carácter misterioso de un texto que, sin perder de vista el interés de la historia, llega a convertirse en símbolo². Ese complicado ejercicio lo repetirá Roa Bastos en otros cuentos posteriores y en cada una de sus novelas, configurando con

¹ David Maldavsky. «Autocrítica. Reportaje a Augusto Roa Bastos», *Los libros*, n° 12, pág. 14.

² El mismo Roa declara que la redacción original de «Lucha hasta el alba» antecede en más de treinta años a su primera impresión. Publicado el cuento casi simultáneamente en dos revistas (*Texto Crítico*, Xalapa, V. n° 12, enero-marzo, 1978, págs. 3-10; *Caravelle*, Toulouse, n° 33, 1979, págs. 167-173), se incluirá más tarde en diversos volúmenes de relatos (*Lucha hasta el alba*, Asunción, Arte Nuevo, Colección Linterna, 1, 1979; *Antología personal*, México, Nueva Imagen, 1980). El original perdido y encontrado se modifica en la narración impresa y constituye la nebulosa de un proyecto: el desarrollado por Roa en su obra posterior.

todo ese material la visión calidoscópica de un universo en continuo movimiento.

Esa voz no era la suya, ni la de su madre, ni la de las Escrituras, ni la voz que había entrado muchas noches en su vigilia cuando al resplandor fosfórico de las luciérnagas escribía a su manera la historia de Jacob y su lucha hasta el alba. Sintió en lo hondo de sí que todo era falso. Un sueño. Pero esa falsedad, ese sueño, eran la única verdad que le estaba permitida³.

«Juegos nocturnos», «Contar un cuento» y «Él y el otro»⁴, ofrecen las claves de una tarea que, sin excluir la mentira y el encubrimiento, persigue sitiar la verdad que se sabe imposible y, sin embargo, se deja notar. Esos tres relatos no sólo ofrecen destellos de una realidad objetiva en donde *todo es y no es* y en la que únicamente se revela la invención de *nuestros vicios*, sino que plantean, con su certeza indiscutible, la inseguridad y la incertidumbre de quién se atreve a perseguir y recuperar sus sombras aludiéndolas vagamente. Hay que entretenerse en contemplar nimiedades aparentes para localizar ahí los signos que interesan:

... lo vi claro desde el primer momento por esta maldita costumbre que tengo de fijarme en los detalles cuando está girando algo a toda velocidad lo mismo que cuando se mira el rolido de una rueda no se ve en los bordes más que el soplo del trazo brillante y oscuro pero si uno corre la vista hacia el centro hasta se puede leer allí la marca del ventilador que nos echa el viento o el título del disco que estamos escuchando y eso que llaman el ojo de la tormenta el puntito detenido y manso en medio del gran desporre de viento y agua lo

³ «Lucha hasta el alba». La cita corresponde a la versión publicada en *Texto Crítico*, op. cit.

⁴ Las fechas de composición de «Contar un cuento», «Juegos nocturnos» y «Él y el otro», son 1955, 1956 y 1958, respectivamente. Los tres relatos, que, separados, repetirá el escritor en diversas revistas y recopilaciones, sólo coincidirán juntos en *El baldío* (Buenos Aires, Losada, 1966), respetando la edición el orden cronológico de redacción, aunque mantiene separadas las piezas, y en *Moriencia* (Caracas, Monte Avila Editores, 1969), configurando reunidos el segundo apartado, de los tres en que se divide el libro, y ordenándolos en forma distinta: «Juegos nocturnos», «Contar un cuento» y «Él y el otro», detalle este que resulta significativo en la medida en que la nueva disposición coincide con el desarrollo técnico y los núcleos de interés de las dos primeras novelas de Roa: *Hijo de hombre* (Buenos Aires, Losada, 1960) y *Yo el Supremo* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1974).

encuentran si miran bien... hay que poner un poco de imaginación para las cosas que salen de nuestra escala...⁵.

A través de Miguel Vera, Roa enseña en *Hijo de hombre*⁶ que el esfuerzo por escribir sus recuerdos no es sino una manera de sentir cómo se mezclan las inocencias y los asombros del niño con las traiciones y los olvidos del adulto, quizás para encontrar en el resultado de esa labor tanto su justificación como la forma de expiar, aún vivo, aquellas experiencias que el sujeto se empeña en narrar como mejor sabe y puede. El personaje Vera, y la persona que con él se identifica, va anotando un cierto testimonio que, por su naturaleza y gracias a un voluntario acto de escritura agónico e impulsivo, se ha vuelto irreal y, sin embargo, es tremendamente lúcido. Lo que cuenta importa en la medida en que pertenece al individuo, devolviéndole unos reflejos comunes que, al final, hasta pueden resultar útiles:

Ni una gota de aire. Silencio pesado, total, agujereado de vez en cuando por los ásperos gritos del guía. Tengo la sensación de hallarme en un islote desierto. Veo el vapor que mana de mi cuerpo, mientras anoto estas cosas en mi libreta. ¿Por qué lo hago? Tal vez para releerlas en mi libreta más tarde, al azar. Tienen entonces un aire de divertida irrealidad, como si las hubiera escrito otro. Las releo en voz alta, como si conversara con alguien, como si alguien me contara cosas desconocidas para mí. Sin embargo, hasta escribir me cansa. No siempre me entran ganas⁷.

...

Me reservo para lo último, aferrándome a este final destello de razón, a este resto de lápiz. Cada vez me resulta más pesado, como si estuviera escribiendo con el esqueleto carbonizado de un árbol. A ratos se me cae y me lleva mucho tiempo encontrarlo⁸.

...

⁵ «Él y el otro», *Moriencia*, op. cit., págs. 72-73.

⁶ El escritor admite haber destruido el primer original de *Hijo de hombre*, volviendo a redactar el texto íntegro a finales de 1959. Esta versión, publicada en 1960, se corrige en la tercera impresión del libro, realizada por Alfaguara (Madrid, 1985), donde se añade un capítulo: «Madera quemada», que habiendo formado parte del proyecto inicial, convirtiéndose después en un cuento independiente, el escritor decide recuperar, enriqueciendo *Hijo de hombre* y modificando la estructura completa del volumen.

⁷ *Hijo de hombre*, op. cit., pág. 170.

⁸ *Ibid.*, pág. 201.

Creo que el principal valor de estas historias radica en el testimonio que encierran. Acaso su publicidad ayude, aunque sea en mínima parte, a comprender, más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires...⁹.

En *Yo el Supremo*¹⁰, el autor del relato asume el papel de compilador, recogiendo los trozos dispersos de una memoria que revela tanto las fuentes y la naturaleza del proceder narrativo como la fuerza de un dictado que, sin querer imponerse, propone una sólida lección de escritura. En la novela se llega a negar la verdad de los hechos que se cuentan, otorgando a esos registros plena significación. El discurso, identificándose con todos sus responsables, asume el protagonismo que le corresponde para confirmar con su presencia el necesario diálogo y el poder transgresor de los signos:

*Así, imitando una vez más al Dictador (los dictadores cumplen precisamente esta función: reemplazar a los escritores, historiadores, artistas, pensadores, etc.), el a-copiador declara, con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector*¹¹.

*Vigilia del Almirante*¹², aún desplazando el foco anecdótico, viene a repetir una historia ya contada en *Yo el Supremo* o el sentido de la que se recoge

⁹ *Ibid.*, pág. 281. El autor suprime este fragmento en la edición corregida y aumentada de Alfaguara, citada en la nota 6.

¹⁰ Algunos fragmentos de la novela se publicarán en diferentes revistas, adelantándose a la edición íntegra del libro o después de imprimirse esta (vid. «Bibliografía de y sobre Augusto Roa Bastos», recopilación elaborada por Milda Rivarola, *Suplementos. Antologías temáticas*, Barcelona, Anthropos, nº 25, 1991). El escritor también utilizará un pasaje de *Yo el Supremo* para componer una pieza de teatro con su mismo título (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Collection Hespérides. Université de Toulouse du Mirail, 1991).

¹¹ *Yo el Supremo*, op. cit., pág. 467.

¹² La primera edición española de *Vigilia del Almirante* (Madrid, Alfaguara, 1992), coincide con las celebraciones del quinto centenario del descubrimiento de América, participando

fragmentariamente en *Hijo de hombre*, sin olvidar la compleja relación con el resto de las fantasías narrativas roabastianas. La verdad novelada del personaje, aún más ligada a los matices de la lengua, se acoge ahora en las páginas de un nuevo libro que rechaza la veracidad del discurrir histórico para reclamar los derechos de su propia naturaleza y la certeza de particulares relaciones. La voz agónica del Almirante ruega a quienes le rodean que le perdonen la locura de su empresa y el disparate de sus cuentos, declarando que una y otros ponen de manifiesto la primera, encontrando su sentido en los segundos. Debe admitirse que «ninguna historia tiene principio ni fin y todas tienen tantos significados como lectores aya»¹³.

Después de todo, un autor de historias fingidas escribe el libro que quiere leer y que no encuentra en ninguna parte; ese libro que sólo puede leer una vez en el momento en que lo escribe, ese libro que casi siempre no oculta sino un transfondo secreto de su propia vida; el libro irreplicable que surge, cada vez, en el punto exacto de confluencia entre la experiencia individual y la colectiva, en la piedra de toque de un personaje arquetípico.

*Es su solo derecho. Su relativa justificación*¹⁴.

La máscara del autor se descara en *El fiscal*¹⁵, proporcionando un texto que suena a conocido y en el que se añaden nuevos datos, modificando la perspectiva. En las páginas iniciales de la novela se advierte del completo

en la polémica que suscitaron las actividades relacionadas con esa efemérides. El autor reconocerá que no permenece ajeno a la discusión, decidiendo participar en ella y entregar el original concluido a la prensa. No obstante, también confesará Roa que la narración parte de unos viejos apuntes iniciales, elaborados en su mayoría cuarenta años antes de la publicación del volumen, redactado este en menos de tres meses. Han transcurrido *diecisiete años de silencio novelístico*.

¹³ *Vigilia del Almirante, op. cit.*, pág. 370. Cabe destacar el detalle ortográfico de la forma verbal que concluye la cita, una muestra de la labor cuidadosa del transcriptor, cierto o ficticio, respetuoso con el tratamiento de la lengua utilizada en los documentos que consulta.

¹⁴ Prologo a *Vigilia del Almirante, op. cit.*, pág. 12.

¹⁵ Roa declara haber destruido una versión íntegra de la novela, después de entregar el original a la editorial, por motivos relacionados con la situación política del Paraguay (coincidirá esa decisión con el golpe militar que derrocó a Stroessner, acabando con la larga dictadura del Tiranosauro). Tras su reelaboración, que duraría cuatro meses (de abril a julio), se publicará en España *El fiscal* (Madrid, Alfaguara, 1993), cerrando así el tríptico reflexivo sobre el poder, que comprende *Hijo de hombre* y *Yo el Supremo*.

trasvestismo, pero también se habla de la inutilidad de ese cambio si únicamente se mudan las apariencias:

Sólo he tenido que tomar un nombre falso, despojar al yo de su imposible sinceridad, mudar de aspecto, inventarme nuevas señas particulares..., y sobre todo, dominar perfectamente la lengua con el acento y la entonación de provincias...

.....

... He tenido pues que adoptar un nombre seudónimo y un cuerpo seudónimo que tornara irreconocible el propio, no digo el verdadero porque ése ya tampoco existe. Puede uno inventarse otra forma de vida, pero no disfrazarse de otro para seguir siendo el mismo¹⁶.

Es Félix Moral quién ahora suplanta a un cercano Roa desde el mismo momento en que aquel, y también este, se empeñan en registrar cuidadosamente las imágenes de una aventura personal, dirigida en principio a un destinatario entrañable. La consideración de esta última figura no aparta a curiosos impertinentes. Félix-Roa se obliga a encontrar la forma apropiada de contar sin caer en las trampas de una escritura mentirosa¹⁷. También se impo-

¹⁶ *El fiscal*, op. cit., pág. 14.

¹⁷ A lo largo de *El fiscal*, Félix Moral va tomando notas más de lo que piensa, en relación a propias experiencias cualquiera que sea el motor de la reflexión, que de lo que pasa. Sólo aumentará estos últimos registros a partir del último tercio de la novela, tras iniciar su viaje a Paraguay con la intención de ejecutar su tiranicidio. Ese proceso narrativo es semejante al que se manifiesta en *Hijo de hombre*. Apenas iniciada la redacción del texto, el personaje escribe:

Al comenzar los apuntes de la historia, la duda entre escribirlos desde el ángulo del narrador impersonal o desde el punto de vista del que utiliza el yo, siempre engañoso y convencional; el primero permite la visión precisa y neutra, aparentemente desinteresada; el segundo otorga al texto el beneficio de la divagación sinuosa, según los estados de ánimo y la inspiración o desgana del momento. Prevalció en mí, finalmente, la intención de *narrar* mis confidencias en un largo relato oral; o mejor, en una ininterrumpida carta *póstuma* a una sola destinataria: Jimena. Los que lleguen a leer estos papeles lo tendrán que hacer al sesgo como quien viola furtivamente, con el rabillo del ojo, el secreto de la correspondencia privada que alguien va leyendo a su lado.

Trato de escribirlos con el máximo de franqueza y lealtad que Jimena se merece. No es que padezca el temor de engañarme y engañarla aún involuntariamente, sino el de simular la sinceridad con aparentes reticencias y olvidos; esos cortes y veladuras que el narrador profesional practica por artificio todas

ne el autor de los *Papeles póstumos* la invención de un juego, mezcla entre linterna mágica y calidoscopio, entreteniéndolo al adulto en mágicas diversiones infantiles:

Mediante linternas y diapositivas proyecto pequeños *cortos* coloreados sobre la cal del muro. Inocente esparcimiento de cineasta fracasado. La oscuridad alternativamente iluminada por los colores del espectro me relaja con su movilidad en una especie de ensoñación que anula el paso del tiempo¹⁸.

Las piezas que se mencionan sirven para comprender la independencia que mantienen entre sí, aún formando parte de un sistema expositivo más amplio que, en última instancia, procura evitar las trampas del lenguaje, pone en evidencia el completo mestizaje de su particular discurrir común y enseña la naturaleza proteica del proceso narrativo. Tras el yo autoritario y silencioso de los textos se encuentra el sujeto que los construye; se localizan los materiales utilizados para configurar el artificio, cualquiera que sea su fuente; y se manifiesta un *tercero activo* capaz de juzgar «nuestra responsabilidad en relación al acto sobre el cual debemos decidir»¹⁹. El resultado de la labor escritural no pretende resolver los conflictos del hombre; tampoco se plantea insistir en los términos de la denuncia: busca devolver al individuo la posibilidad de enfrentarse sin temor a las imágenes, ofreciéndole la libertad de interpretarlas y la posibilidad de componer nuevamente, sintiéndola, una propia historia antigua.

En definitiva, la característica destacada del fenómeno textual es la de dar una cosa por otra en el juego de los signos y de las significaciones; cumplir la aventura ininterrumpida de los sentidos; recoger en forma adecuada los ecos de las voces y las sombras de las letras; hacer que la palabra sea real sin convertir lo real en palabras. Fiel a su proyecto literario, Augusto Roa Bastos, compone cada uno de sus relatos con sinceridad, rindiendo fide-

las veces que le es necesario para acomodar el relato a sus intereses particulares; para decir la verdad como si mintiera, ocultándose él mismo en la comodidad e impunidad del testigo excluido. El procedimiento del narrador *omnisciente* me parece más engañoso aún. Una conveniencia fraudulenta que nos viene de la epopeya antigua, o desde más lejos aún: desde la Biblia y aún de los Evangelios. (*El fiscal*, *op. cit.*, págs. 28-29).

¹⁸ *El fiscal*, *op. cit.*, pág. 30.

¹⁹ *Yo el Supremo*, *op. cit.*, pág. 24.

dades a una vida repleta de experiencias, al pleno ejercicio liberador del diálogo y a la misma propiedad del lenguaje simbólico, que *consiste en movilizar el tropismo de los signos*:

... esta propiedad se manifiesta no sólo en los dominios del lenguaje literario sino también en todos los campos que necesitan la virtud iluminadora del símbolo: mitologías, cosmogonías, ciencias del hombre, de la naturaleza, del cosmos: desde las ciencias infusas del pasado a las ciencias exactas del presente (exactas en la medida en que incluyen el margen de inexactitud e incertidumbre que no las desmiente sino que las completa).

El carácter de la experiencia simbólica, particularmente en los textos de ficción, revela un fenómeno de interacción primero entre el autor y la producción textual. Luego entre el lector y el texto convertido en libro²⁰.

Contravida se anuncia en *El fiscal* como un ensayo inconcluso elaborado por el joven universitario Roa-Félix, al hilo de uno de los recuerdos de infancia que el adolescente extrae del pozo de la memoria²¹. La novela representa una nueva disposición de los vidrios espiados desde el otro extremo del calidoscopio o una remodelación de las sombras visionadas a solas sobre la pared

²⁰ Augusto Roa Bastos. «El texto cautivo (apuntes de un narrador sobre la producción y la lectura de textos bajo el signo del poder cultural)», *Suplementos. Antologías temáticas, Anthropos, op. cit.* pág. 91. Este trabajo fue leído por Roa en las sesiones del II Congreso de Escritores de lengua Española, celebrado en Caracas, en octubre de 1981.

²¹ Felix Moral, coincidiendo con unos datos biográficos conocidos de Roa, escribe en sus notas:

Cuando entré en la universidad recordé el hecho y comencé a escribir sobre él. Aquel ensayo inconcluso trataba desde el ángulo del psicoanálisis y de la antropología cultural (Freud, Jung, Durkheim, Mircea Eliade, Marcel Mauss y compañía, sin excluir las extensas reflexiones que hace San Agustín en sus Confesiones sobre sus relaciones intrauterinas con su madre), sobre el misterio del nacimiento. Se titulaba *Contravida*. Quedó abandonado entre otros tantos papeles y libros inútiles de los que felizmente me exoneró el exilio. Otro de los favores que le debo.

Creo que en aquel ensayo, a partir de un hecho a medias real, a medias fantástico, existía el propósito de demostrar que el hombre de todas las épocas, no nato perpetuo, buscaba succionar con ansias en esa cicatriz del nacimiento la nostalgia del delicado alimento prenatal; acaso el presentimiento de su vida futura. (*El fiscal, op. cit.*, págs. 78-79)

en blanco, tras un simple cambio en la disposición de los objetos o un sencillo desplazamiento del foco. En cualquier caso, el libro responde a los sucesivos intentos de Roa: buscar entre las ruinas y producir nuevos restos, localizándolos en ficciones *trágicamente divertidas*.

Augusto Roa Bastos no trata de impresionar al lector con falsas originalidades; tampoco se pierde componiendo fórmulas de botica literaria, violentando así el natural proceso de un discurrir personal que siga identificándolo. Se plantea materializar un viaje de retorno que, aislado dentro de sus límites, le devuelva sus figuras, permanezca atento a los matices y encaje en el conjunto de su obra. De esta manera se amplía un particular sistema significativo²².

Cabe mencionar que el propio Roa ya había hablado de la existencia de *Contravida* cuando todavía era un proyecto en curso de elaboración. La edición española del libro no se llevará a cabo hasta 1995 (Madrid, Alfaguara). Hablando de *Contravida*, el autor cuenta que lo está escribiendo junto a una serie de relatos breves que quiere recoger en un volumen que ya posee título provisional: *El país donde los niños no quieren nacer* (esta información se ofrece en una entrevista de Jesús Ruiz Nestosa a Roa, que ha llegado a nuestras manos y de la que carecemos de otros datos que no sean los de la ciudad en que se publicó el diálogo periodístico: Asunción). En otra entrevista, Roa cuenta de *Contravida*: «aparecerá como la última novela que escriba, por eso se llama así... Esas historias casi prenatales no las recuerdo, pero sí recuerdo de muy pequeño cosas que luego mis padres me confirmaron. Los recuerdos de infancia terminan siendo los más nítidos» («La última novela que escriba será *Contravida*», entrevista de Cipriano Torres con el autor, *La Opinión*, Páginas de Cultura, 18 de noviembre de 1992, pág. 31). También declara el escritor que en la novela convergen las coordenadas de otros textos suyos, para negarlos: «Tiempos, épocas, preocupaciones, se superponen y niegan mutuamente. Es un proceso de negación y destrucción o, utilizando un término de moda: de deconstrucción». («Una doctrina luminosa puede crear un infierno», entrevista de Francisco J. Satué a Augusto Roa Bastos, *Asunción, El Siglo*, 12 de junio de 1995).

²² Es Rosalba Campra quien señala, tras una serie de consideraciones previas, que el proceder narrativo de Roa configura un sistema complejo en el que cada componente.

«no se cierra en sí mismo sino que remite a un sistema textual más vasto, el de la totalidad narrativa de Roa Bastos, extraordinariamente homogénea en su espacio, su tiempo, sus actores, sus temas y sus técnicas.

La constitución de un sistema es obviamente resultado de la lectura entendida como proceso memorial, que reintegra los signos aislados y los pone en relación de orden y de sentido. En el caso de Roa Bastos, la lectura de cada texto da por sí sola cuenta de un microcosmos, de una totalidad significativa. La lectura de todos los textos que forman un conjunto los coloca, sin embargo, como definiciones parciales de una misma realidad, y lo mismo puede decirse de la síntesis superior que resulta de la lectura de todos los conjuntos» («Lectura de un sistema textual. Los cuentos de Augusto Roa Bastos», *Nueva Revista de filología Hispánica*, XXXV, 1987, pág. 791).

Contravida insiste en realizar un reflejo mecánico que conserve el impulso de una *antigua obsesión*²³; vuelve a negar oportunamente la fiabilidad de los textos anteriores, alcanzando a destruirlos; admite comprender el *curso del pasado*²⁴; permite una fuga hacia atrás²⁵; saca fuerzas suficientes para dibujar la última palabra en el cuaderno²⁶; y no renuncia a la tentación de «fundir en una sola unidad la transpariencia y la oscuridad. Es decir, que la transpariencia se convierta en una tiniebla impura»²⁷. En el espejo del libro se refleja todo el ser misterioso de un sujeto que, con su mundo imaginativo a cuestras y amparado en el anonimato, se expone a la vista de cualquier testigo sensible, informado e inteligente.

Dividida en seis partes diferenciadas, a su vez resueltas en secuencias convenientemente numeradas, *Contravida* ajusta el esquema ya utilizado por Roa en la organización de *Hijo de hombre*. El escritor, además, se servirá de

²³ *Contravida*, *op. cit.*, pág. 42.

En un quiosco de la Plaza Uruguaya compré un lápiz y un grueso cuaderno de escolar sin un fin preconcebido. Algo absurdo. El reflejo mecánico de la antigua obsesión.

²⁴ *Ibid.*, pág. 79.

Quería rehilar el curso del pasado. Pero el pasado no es sino una multitud de momentos presentes decorados por voraces sustancias.

Acuden, se agolpan dentro de uno, al menor llamado. Se enlabinan entre ellos, salpicados del moho lunar, queriendo formar su leyenda, sin lograr otra cosa que tejer el reverso de lo que no ocurrió.

²⁵ *Ibid.*, pág. 74.

Tengo que retroceder aún. Retroceder siempre. Toda huida es siempre una fuga hacia el pasado. El último refugio del perseguido es la lengua materna, el útero materno, la placenta inmemorial donde se nace y se muere.

²⁶ *Ibid.*, pág. 302.

El pasado estaba allí, en ese hueco ardiente, de repente inmóvil, sin desperdicios, quemando sus impurezas.

El hombre se despojó de los andrajos que aún colgaban de él. Quedó completamente desnudo.

Estaba entrando en el mundo, por el fondo de todo lo creado, libro de recuerdos, de nostalgias, de pesares, de remordimientos.

Recogió del suelo el cuaderno de apuntes y lo puso debajo del brazo.

²⁷ Jesús Ruiz Nestosa, *op. cit.*

uno de sus cuentos para enmarcar el relato: *La excavación*²⁸, citando dentro de esos límites anteriores registros. En esa forma, se descubren trozos del quehacer literario robastiano, sometidos a modificación, confirmando el sentido profundo de los mismos, revelando sus mentiras y planteando nuevas lecturas en función del conjunto.

No cabe entender que Augusto Roa Bastos elija «La excavación» atendiendo a criterios arbitrarios. Ese texto le permite localizar el espacio de la muerte, exhibir la agonía lúcida del protagonista, repetir la aventura del viaje, encontrarse con los orígenes, dar cuenta del engaño y abrir la puerta a una esperanza que siempre aguarda fuera del círculo y al margen de los tiempos. En lo fundamental, nada cambia y todo es distinto: la instantánea sigue ahí, con-fundiendo los planos y demostrando que, sin embargo, se moverá sin desenfocar las imágenes representadas.

Roa, en *Contravida*, añade algunos datos silenciados en «La excavación». Perucho Rodí no se encontraba solo cuando le sorprendió el hundimiento del tunel, quedando atrapado en la tierra antes de alcanzar la salida en su fuga de Valle'í. Junto a él iba un compañero de celda. Este último logrará salvarse, aplazando su ejecución y convirtiéndose en protagonista de la novela. La suerte dirigirá sus pasos camino del retorno al hogar paterno, demostrando que miente la parábola del hijo pródigo, siempre víctima de una historia que sabe de exilio y no alcanza a concluir sus fórmulas, según ley de vida:

Pensé que el azar sólo es posible porque existe el olvido. El azar repite sus jugadas, solo que de manera diferente cada vez. Olvidar sus variantes es igual a no conocer sus leyes, probablemente las más rigurosas que rigen los movimientos del universo.

¿Quién puede jactarse de andar como guiados por un hilo por este laberinto inexorable, velado de espeso polvo matemático?²⁹

Dentro del relato se multiplican las referencias para tejer un nuevo artificio, reduciendo al mínimo los huecos de la malla. En *Contravida* encajará

²⁸ Este cuento, publicado por primera vez dentro de *El trueno entre las hojas* (Buenos Aires, Losada, 1953), formará parte de otros volúmenes de relatos (*Los pies sobre el agua*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967; *Madera quemada*, Santiago de Chile, Edic. Universitaria, 1967; *Cuerpo presente y otros cuentos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971; y *Contar un cuento y otros relatos*, Buenos Aires, Kapelusz, 1984). El relato es uno de los que más veces ha repetido y modificado Roa en sus libros.

²⁹ *Contravida*, op. cit., pág. 65.

Roa grandes pedazos de *Hijo de hombre*, rectificando detalles que entonces no respondían a la estricta verdad de los hechos o informando de otros que no había llegado a incluir en el libro³⁰. El escritor utiliza ese recurso atendiendo a la poética de las variaciones, pero también para señalar el mestizaje entre ficciones, añadiendo al resultado de esa mezcla los signos que evocan la realidad, poniendo sobre la mesa, y a la vista, las cartas de su imaginario.

Atención semejante merece la figura de Gaspar Cristaldo, ocupando este gran parte de la superficie novelada. *Contravida* se proyectará con él hacia los cuentos de Roa, cuando más lejos, y hacia *El fiscal*, cuanto más cerca³¹. No es menor el sitio reservado a las huellas de *Lucha hasta el alba*, verdadero núcleo generador del proceder literario roabastiano y piedra de toque en donde confluyen la biografía, las reflexiones y los sueños del autor, a la luz de la violencia y de la muerte. La revelación de «Lucha hasta el alba», ahora, consigue atraer nuevas citas propias, aunque sea tangencialmente, sumando las de *Yo el Supremo* o *Vigilia del Almirante* e invitando a buscar lecturas afines³².

Todos esos materiales sostienen la estructura de *Contravida*, permitiendo su desarrollo sin llegar a descubrir el secreto que, en la novela, permanece escondido detrás de las páginas o livianamente disperso en sus hojas bajo la lámpara de diferentes frases emblemáticas: *no hay cosa tan bien dicha como la que está por decir*. Las claves de la novela quizás haya que buscarlas en lo que calla; en el juego de sombras en el color de los vidrios del calidoscopio;

³⁰ Entre otras citas, cabe mencionar las que se ocupan, para añadir datos o modificar su historia, de María Regalada, Sergio Miskovski o el mismo Cristóbal Jara y Saliu'í. La información que se ofrece ahora de los dos últimos, descubre una mentira (confirmada, obligaría a prescindir, parcialmente o en su totalidad, de gran parte de lo escrito en *Hijo de hombre*) y remite a una ficción sentimental escrita por el boliviano Augusto Céspedes. (Cochabamba, 1904, autor de *El dictador suicida*, 1956; *El presidente colgado*, 1966; *Salamanca o el metafísico del fracaso*, 1973; y *Crónicas heroicas de una guerra estúpida*, 1975).

³¹ Gaspar Cristaldo, sin rechazar cualquier otra mención dispersa, se incluye como personaje en varios cuentos de Roa; se menciona en *Hijo de hombre*; y forma parte de la nómina de *El fiscal*. También permite, en *Contravida*, relacionar la novela con *Yo el Supremo*.

³² En *Contravida* se descubre de una forma evidente a Onetti, García Márquez y Rulfo. Implícitamente, las referencias se amplían. La novela muestra gran abundancia en citas propias, remitiendo a varios cuentos y a algunos trabajos teóricos de Roa.

en mantener en equilibrio la balanza del lenguaje, fiel a la oralidad y respetuoso con las reglas de escritura; en el dinamismo de las narraciones, imponiendo gestos continuos y conservando el espíritu crítico; diluyendo el tiempo sin perder de vista los espacios; y dejando en suspenso al verdadero responsable del relato³³, mostrando el ritual de un sacrificio que permite concebir futuras resurrecciones:

Sin prisas, con movimientos lentísimos de alguien que se mueve ya dentro del sueño, el hombre anotó una última palabra en el cuaderno. Lo volvió a poner bajo el brazo y apoyándose en una de las raíces del árbol, subió a acostarse en el hueco.

El cuerpo flaco, lleno de cicatrices, desapareció por completo en llamas³⁴.

Al cerrar el libro se sigue escuchando la voz de Gaspar Cristaldo, expiando su sonido en la lectura:

No se pierde la infancia. Se la lleva siempre adentro. ¿Cómo quieres regresar a un lugar donde nunca has salido?

¿He salido yo acaso de la placenta que me contenía?...

Hay lugares que subsisten solos y llevan su lugar consigo. Viajan dentro de tí...

Salvo que ese lugar se haya llevado a otro lugar... Pero entonces tú eres el que está perdido y ya nadie te encontrará jamás³⁵.

³³ Este personaje se identifica con el protagonista de *Lucha hasta el alba* y con el compañero de fuga de Perucho Rodi, en «La excavación». También con Miguel Vera, en *Hijo de hombre* o Félix Moral, en *El fiscal*. Todos remiten a Augusto Roa Bastos.

³⁴ *Contravida*, op. cit., pág. 303.

³⁵ *Ibid.*, pág. 269.