

de la historiografía oficial, y la coloca como *conciencia* en el proceso histórico de ese Paraguay, cuyo destino es preciso arrebatarse de las manos que lo han usurpado.

3. El ojo-objetivo de Miguel Vera

Cuando el narrador Vera está por poner fin a su diario, detiene su mirada en los ojos de una mosca. El ojo contempla una suerte de ojo universal: «Sus ojos tallados de innumerables facetas, me miran fijamente. Siento que nada puedo ocultarle. Sabe de mí mucho más que yo mismo. En esta gota de obsidiana se aloja toda la memoria del mundo» (293).

Ya lo he dicho: Vera se opone en bloque, como complemento, a lo femenino informe, al magma de lo potencial encarnado en ese pueblo que es barro, música, voz, *fondo* en espera de aflorar a la superficie de la *forma* y convertirse en figura, partitura, palabra-texto = organización mental y forma estética. Su ver intelectual-artístico fragua el *saber* de los ciegos, convierte el espíritu en relato. Vera es el ojo que entiende el mundo, que convierte en presencia una ausencia. El fruto de su fecundación (= lucidez y memoria) es el texto *Hijo de hombre*: conocimiento que se hace en la escritura pero que al tiempo la trasciende, no sólo porque, con toda la provisionalidad que se quiera, *dice* algo, sino porque se inserta en el proceso histórico para sufrir las transformaciones de una asimilación y digestión, que se verifican en cuanto el texto de Vera sale de sí mismo y entra en el texto de Roa Bastos, el cual, ficcionalmente, es ya el no-texto, la historia: «He omitido algunos fragmentos que me conciernen personalmente; ellos no interesan a nadie» (411-2).

Si la vida de Vera está en función del texto, su vida es contemplación (el espectador), saber intuitivo y especulativo a partir de la observación y análisis de la realidad histórica (factual y profunda), directa o indirectamente observada: lo visto y constatado por sí mismo y lo visto y transmitido por algunos, ora en el mito, o sea en los moldes del simbolismo arquetípico colectivo, ora en el recuerdo o el testimonio verbal, ora en el texto histórico o periodístico, o en otros sistemas semióticos; lo vivido y lo expresado, y lo que sólo se manifiesta en el gesto o en el lenguaje simbólico del inconsciente. Lo real, a su vez, es contemplado por muchos según imágenes no coincidentes, y aún lo visto por el propio testigo lo ha sido con «ojos distintos» según los momentos de su vida, y transmutado en elaboración mental, en concepto o recuerdo, que deliberada o indeliberadamente modifican lo contemplado. Es más, la realidad gusta de ocultarse y escabullirse, dejando vestigios a partir de los cuales tan sólo cabe construir hipótesis de realidad. Así termina el libro: «Las versiones del accidente resultaron contradictorias; algunos declararon [...] otros [...]. El sumario optó por la primera versión» (412). Y el lector sabe que la verdad no está en ninguna de estas versiones sino *probablemente* en la versión ausente: el suicidio. Y así se ha ido construyendo el texto, a fuerza de *no recuerdo bien, de eso sí me acuerdo, parece, tal vez, se decía, dice que dijo*, etc.

La realidad, en efecto, es una especie de pasto que la imaginación digiere y transforma. El recuerdo de los ciegos, el oído y el ojo de los oyentes y espectadores, la mente de los historiadores, la lente del cronista, el ojo intelectual y estético de Vera, constituyen un complejo aparato digestivo que tritura cuanto en él se introduce. No hay más posesión de la realidad que la imagen o imágenes que libran numerosos espejos dispuestos los unos enfrente de los otros o en cadena.

Para reproducir miméticamente una imagen así concebida, el escritor Vera utiliza el truco de «contar lo contado» en multitud de variantes y combinaciones: la oralidad *en la oralidad* y luego *en la escritura* (así los hechos coagulados en mito, transmitidos oralmente, depositados en las palabras de Macario y éstas trasladadas al texto de Vera); o la oralidad *en el recuerdo* o *en la escritura*, insertados *en una segunda escritura* (por ejemplo los discursos del Padre Maíz recordados por el narrador, transcritos en el diario y éste injertado en el texto novelado; o la declaración de la celadora de la Orden Terciaria (IX), registrada en el informe de la alcaldía y trasladado asimismo en *Hijo de hombre*); o la escritura *en la escritura* y ésta *en la escritura* (como el retal de periódico en el diario de Vera y éste en la novela); o la foto *en el periódico*, y éste *en el diario*, y éste *en el texto*, etc.

Cabe precisar que este conjunto articulado —o desarticulado— en multitud de planos e injertos —el cual constituye el referente del texto del escritor Miguel Vera — es *la realidad* y no lo fantástico, o lo irracional, o lo mágico, o lo mítico, aunque la realidad se manifieste también en la *realidad del mito*. El término *realismo mágico*, surgido para conciliar bajo una sola fórmula lo real y lo mítico-fabuloso, no resulta convincente en cuanto no halla ninguna correspondencia con el esquema mental de la realidad que posee el consumidor de arte de nuestros días.

Dispuesto a ser imparcial (objetivo) como imperativo ético de su operar en el mundo (*testimoniar*), pero al mismo tiempo convencido de que no existe más que un conocimiento conjetural y provisionalmente verdadero, susceptible de continuas revisiones e interpretaciones, el escritor Vera recurrirá asimismo al triple truco literario de incorporar en el texto, como presencia inmanente, un ojo-objetivo de longitud focal variable, de ofrecer al lector la imagen de lo real como *modo de ver*, y de expulsar definitivamente de él la realidad exterior supuestamente «objetiva». Con *Hijo de hombre*, su autor no pretende darnos la vida y la historia de la sociedad paraguaya, sino *impresiones* (=huella/opinión) de las mismas.

Merece la pena detenernos en la configuración de ese ojo, que no es un espejo deformante a lo barroco (un modo de transcribir el escepticismo relativista de la época), ni tampoco el espejo de Velázquez (un sistema para aproximar la pintura a la escultura y mostrar el objeto bidimensional como busto redondo). Ese ojo «estético» de Miguel Vera es aquella gota de obsidiana que él mismo observara allá en el Chaco: es material especular estructurado en unidades múltiples, que dan, conjuntamente, una imagen plural y única de lo reflejado.

Si es dable conocer la naturaleza de dicha estructura a partir de *la imagen* que constituye el texto que examinamos, podemos inferir que este ojo es un modo de ver que incluye el modo de ver de todos, y también a todos, y también todos los modos de ver que se han producido en la historia de la humanidad. Es, por tanto, un sistema o sistemas de signos en que inevitablemente se fragua lo visto y lo pensado: el lenguaje propiamente dicho, el lenguaje literario y el lenguaje simbólico como extrinsecación formal de unos arquetipos. Se diría, pues, que este ojo encierra como una especie de código genético que determina el modo de percibir y de estructurarse la percepción a partir de lo pasado, como esquema universal a priori. Esta gota de obsidiana donde «se aloja toda la memoria del mundo» viene a decirnos bergsonianamente que toda percepción es memoria. Como el cerebro humano, contiene las distintas fases evolutivas de la percepción: la percepción natural basada en el principio lockiano de identidad, la percepción rememorativa, pero también la percepción «simbólica» que adopta lo arquetípico a lo largo de la historia. Vera *ve* por medio de una estructura que le viene dada. Lo dice él mismo: «Evidentemente, la memoria tiene su retórica de lugares comunes, de imágenes litúrgicas en el trasfondo —o bajo fondo— que nos legó la aculturización evangelizadora» (248). Desde el momento en que, lo quiera o no, Vera pertenece a la cultura importada de los dominadores, no puede sino verter su materia en el crisol de la lengua castellana y no en la mitología indígena, sino en la del Nuevo Testamento.

Y puesto que su ver es escribir-construir, el ojo del escritor Vera contiene también las distintas fases evolutivas de la percepción «artística» y de los medios retóricos para reproducir lo real que se han ido sucediendo a lo largo de la historia del arte de Occidente: la lente bidimensional de la reproducción primitiva, la lente tridimensional de la perspectiva, el objetivo de la cámara fotográfica y de la cámara cinematográfica, la lente de la perspectiva contemporánea, que es la destrucción misma de la perspectiva. Su ojo contiene asimismo todos los recursos retóricos del arte «realista», desde la «descripción amplia y detallada» que Lessing admiraba en Homero, al sistema impresionista de dar de la realidad no más que luz y color («[María Rosa] era un mancha pintada en la luz», 406), pasando por la ficción del estilo «directo» teatral, que da la ilusión de que el autor no existe, o la transcripción metafórica de lo real, con la que el narrador establece visiblemente relaciones mentales con la realidad entera: «Multitud de hombres uniformados de hoja seca, pululan diseminándose sobre *el gran queso* gris del desierto, como *gusanillos* engendrados por su fermentación» (269).

En el texto de Vera no hay pues más realidad que *la realidad de la visión* ni más verosimilitud que la de simular que esta visión existe. Por ello el autor está siempre presente como ojo-objetivo que, como el ojo compuesto de la mosca, hacina los ojos de todos con sus respectivos enfoques, perspectivas y proyecciones. De esta forma el lector ve cómo Vera ve a los poderosos contemplando a sus víctimas desde lo alto de sus caballos, o cómo ellos mismos ven a través de sus prismáticos, especie de