

mirilla pasional que es la abertura en forma de corazón de la puerta, el espectáculo de la reiterada violación del pueblo paraguayo y su propia humillación e impotencia. Todo, en efecto, propende a romper la ilusión de la objetividad y continuidad de lo real. Aún los recursos cinematográficos de que se apodera el escritor Vera como herencia formal al servicio de la verosimilitud, están ahí para evidenciar la presencia de un objetivo que modifica de continuo y bruscamente el ángulo visual y la distancia, pasando de los primeros o primerísimos planos a las panorámicas, de la perspectiva caballera a su contrario, de la visión desde dentro a la visión desde fuera, de la aproximación gradual de la imagen y la focalización del detalle a la disolvencia, con el fin, no de decirnos que lo descrito es lo real, sino de mostrarnos que Vera tiene en su ojo un verdadero arsenal óptico-estético, que va desde la perspectiva de Alberti a la cámara cinematográfica con todo su equipo (zoom, flashes, carritos para el travelín, etc.).

Si bien se observa, el uso de la primera o tercera persona, así como la utilización extemporánea de los tiempos del presente y del pasado a veces para narrar un mismo episodio, traducen la aproximación o alejamiento espacial-afectivo del sujeto o sujetos con respecto a lo narrado, y la focalización de lo histórico a partir de lo transmitido, o de lo personal y subjetivamente presenciado y vivido.

A partir de la *visión* el lector debe asimismo remontarse al inconsciente humano que en parte la pilota y determina. Las distintas formas de visión que se entrecruzan en la novela, resultan así manifestaciones o signos de un inconsciente de otro modo inexpreso, que pone de manifiesto la imposibilidad de un conocimiento objetivo y en cualquier caso, lo impracticable de una transcripción puramente óptica y aséptica de la realidad. De este modo, lo contemplado puede ser quijotesca como deseo, como cuando en su proyección edípica Miguel Vera ve transformarse a Damiana Dávalos en Lágrima González.

Distinta, en cambio, parece ser la función de los famosos *flashbacks* roasianos, de los que la crítica se ha limitado a consignar su existencia y a describir el mecanismo de su funcionamiento. Ellos representan el último estadio «evolutivo» del concepto de la percepción y del concepto de realidad que lo determina. Sólo algunas veces sirven para relatar un pasado revivido en el recuerdo por un acto de memoria voluntaria o involuntaria, mostrando que existe un *tempo* de la conciencia base de la propia identidad, que es distinto del tiempo biológico, y que no hay percepción que no esté moldeada por el recuerdo. Los *flashbacks* colocan pues la realidad en el tiempo subjetivo de la conciencia; pero también, y eso me parece todavía más innovador, la pone en esta cuarta dimensión que es el espacio-tiempo de la física moderna. Al igual que ese otro truco constante de la novela, que consiste en mostrarnos el movimiento aparente de la realidad cuando el observador está en movimiento, el *flashback* sirve para situar las cosas en un espacio que es movimiento «visto», deja las cosas intactas como si estuvieran sobre una plataforma giratoria, que no hace otra cosa más que colocar

a la derecha lo que antes estaba a la izquierda para, una vez acabado el periplo, dejarlo todo en su posición primera.

El típico desarrollo en espiral de la mayoría de los episodios que constituyen el relato —los cuales parten del final o la mitad de los mismos (los efectos) para regresar al punto de partida (las causas) y reanudar su marcha— es la traducción formal, o el afloramiento a la superficie, como gusta decir Roa Bastos recordando la feliz expresión de Hugo, de ese itinerario de la historia paraguaya, que no discurre según una línea progresiva, sino en un tiempo absoluto a base de «ciclos que se expanden en espiral» (403), en una alternancia mecánica y estática de opresión y de rebeldía.

## Loreto Busquets



