

tes, sentencias, citas, cuentos, digresiones, silencios. Como su cuerpo, su palabra es abundante y ambigua: nunca se sabe si cuenta una anécdota o un chiste, si cuenta un cuento o varios, si habla en serio o se ríe de los que lo escuchan. Es un ser inasible, imprevisible, ambiguo, a la vez atractivo y repelente, seductor e inaguantable. Los que lo escuchan tienen con él relaciones ambivalentes:

No teníamos más remedio que aguantarlo. Lo escuchábamos impacientes y ávidos porque siempre podríamos aprovechar algo...

Son relaciones de dependencia y admiración, pero también de irritación y envidia. El gordo aparece como un maestro de la narración para jóvenes literatos poco experimentados. El personaje-narrador no se distingue del conjunto de los oyentes; sin embargo se individualiza y emerge con el primer «creo» en el preciso momento en que se apaga definitivamente la voz del gordo. Desde entonces toma claramente a cargo la narración como un recuerdo personal, aunque compartido. El personaje-narrador aparece pues como un testigo que relata la palabra del maestro, recreando su figura ambigua en el día preciso de su muerte.

El monólogo del gordo aborda tres temas en las tres réplicas sucesivas. Primero pone en tela de juicio la noción corriente de «realidad», insistiendo en su carácter insondable, inapresable, ambiguo, y comparándola con una cebolla. No cabe insistir después de lo ya dicho, sobre las relaciones que este tema mantiene con la narración en sí, con su estructura y con el desenlace del cuento donde aparece la imposibilidad de separar los diferentes niveles de la *realidad*. Luego habla sobre la vanidad de la palabra y apunta la necesidad de inventar un lenguaje nuevo, no usado, donde el silencio se sustituiría a las palabras en un código extraordinariamente económico y denso.

La alusión al león de Leonardo da Vinci es un ejemplo admirable de la complejidad de funcionamiento de la escritura robastiana, y anticipa los juegos de palabras ampliamente desarrollados en *Yo El Supremo*. Se trata de un artefacto ideado por Leonardo para una fiesta de Francisco I, cuando el artista permanecía en la corte francesa, en los últimos años de su vida. Este león, que «daba algunos pasos, luego se abría el pecho y lo mostraba lleno de lirios», puede interpretarse de diversos modos. Puede ser una representación simbólica del cariño de Leonardo por el rey francés: el león representaría entonces a Leonardo, y los lirios serían el rey, cuyo emblema era la flor de lis. Por otra parte, si aceptamos la equivalencia LIRIO = NARDO, el artefacto del florentino sería entonces una suerte de autorretrato: LEO + NARDO. Este juego de palabras, estilo Supremo, ilustra el hallazgo de un signo nuevo e irrepetible, «un nuevo lenguaje, y mejor todavía un lenguaje de silencio». Por su estructura de inclusión (los nardos dentro del pecho del león) el artefacto es una representación del funcionamiento de la narración, asimismo lo es por su principio de ocultamiento/exhibición: el león oculta los nardos luego los exhibe, y los dos ocultan/exhiben a Leonardo.

De manera semejante, el sueño del hombre anuncia el lugar de su muerte, ocultado hasta el final, y el cuento del gordo oculta la premeditación de su muerte exhibida al final en otro nivel de la *realidad*. Desde un punto de vista diferente la muerte del gordo se puede comparar con el león de Leonardo en la medida en que aparece finalmente como el hallazgo de un signo nuevo e irrepetible para clausurar el cuento del hombre que soñó el lugar de su muerte. El gordo fingía contar ese cuento y en verdad estaba anunciando su propia muerte, produciendo una *realidad* que se iba a desplazar al final hacia otro nivel de *realidad*: a un sistema de signos verbales (cuento) sucede y corresponde un sistema de signos físicos (muerte) como el gordo lo sugería más arriba.

Así podemos sacar ya una primera conclusión de índole general: contar un cuento es producir una realidad absolutamente real, que no tiene otro referente que sí misma, que no apunta sino a sí misma y que habla esencialmente de sí misma. Dicho de otro modo: decir es hacer.

De la palabra a la escritura

Pero éste es sólo un primer nivel y hay que pasar a otro. Ya apuntamos la relación de filiación que une al gordo con el personaje-narrador; filiación de la anécdota (maestro/discípulo) pero también filiación en el proceso narrativo puesto que la narración mediatizada por el YO narrador se sustituye a la palabra directa del gordo. Si consideramos esta doble filiación, la representación de la muerte del gordo mediatizada por el YO cobra otra significación. El personaje del gordo, a causa de todas sus características y funciones, representa un modo de narrar que se puede calificar de arcaico por su exclusiva vinculación con lo oral, lo informe, lo inagotable, lo indescifrable. Esta modalidad ejerce una verdadera fascinación sobre sus oyentes; sin embargo se trata de una suerte de materia prima que ellos luego tienen que aprovechar, reinventar, completar, para hacerla comunicable. La representación de la muerte del gordo con el título «Contar un cuento» podría ser la fantasmática necesidad de matar a un doble interior, un arcaico modo de narrar ligado a lo oral, a lo informe, al flujo inagotable, indescifrable, fuente imprescindible de la escritura, pero, también, etapa previa, anterior a lo escrito, a lo formal, a lo comunicable. Matar al gordo es desprenderse de un modo arcaico de narrar, renunciar a la oralidad como producción anárquica, como «inintendible gorgoteo», para acceder a la escritura dominada, socializada. La muerte del gordo, anunciada y realizada por el mismo acto de narrar, dice el carácter ineluctable del sacrificio del doble. Escribir es matar al doble, y matarlo no de una vez para siempre sino en cada una de las narraciones, porque el doble renace sin tregua como fuente necesaria de la escritura y como víctima necesaria para escribir.

Matar al gordo

Huelga subrayar la importancia del doble en la obra roabastiana. El doble como figura de la Ley aparece en el primer cuento, comenzado a los 13 años y refundido y publicado más de 40 años después: la Persona de «Lucha hasta el alba». El doble como figura de lo arcaico y de la libertad salvaje aparece en el cuento que abre *El trueno entre las hojas*: «Carpincheros». No sólo el carpinchero es el doble del peón esclavizado en la fábrica, sino que de algún modo es también el doble interior de un niño apodado «Carpincho»¹. Se podrían citar muchos más cuentos, citaré sólo algún título donde viene inscrito el doble: *La tumba viva*, *Borrador de un informe*, *Él y el otro*, *Hermanos*. El doble, además de cuajar en figuras simbólicas, es también un principio estructurador que se manifiesta de mil maneras: el desdoblamiento, la máscara, el espejo, la inversión, la reduplicación, la oposición, etc. Creo que este motivo estructurante se encuentra en toda la obra de Roa Bastos, así en los cuentos como en las novelas, y de manera casi alucinante en *Yo El Supremo*.

La presencia obsesiva del doble y la necesidad de victimarlo se expresa de manera admirable en el mito de los mellizos que estructura *Lucha hasta el alba*:

Mi hermano Esaú del que nunca puedo separarme como si él siguiera teniendo trabada su mano a mi calcañar desde que nacimos juntos. Eso dice mamá cuando cuenta que Esaú es el mayor porque nació último y que su alma está derramada en él. Pero yo no quiero un alma así, tan de dos sin ser de nadie y que sin ser nada y al mismo tiempo doble da a uno solo tanta aflicción...²

Mi intención no es de tratar de explicar el principio estructurador de la obra roabastiana. Creo que la cosa viene de muy hondo y es muy compleja, que en ella se mezclan determinaciones culturales, lingüísticas, individuales, familiares y otras. Creo también que lo importante no son tanto los mitos fundadores de una escritura como lo que de ellos se hace con empeño y trabajo. Para terminar quiero citar un corto fragmento de uno de los cuentos menos citados de Roa Bastos; se trata de *Los juegos*, 1³, el segundo de sus tres cuentos para niños; se verá que aquí está una de las más hondas interpretaciones que se puede dar al mito del doble:

Así fue como también inventaron un lenguaje. Su propio lenguaje. Empezaron hablando al revés; cada vez más ligerito al revés.

al ves-re... al ves-re... al ves-re

dieron vuelta al lenguaje como a una alfombra y llegaron muy atrás; seguramente a los primeros balbuceos, al idioma primitivo de los primeros hombres, a la edad en que también los animales hablaban como los hombres.

El tiempo en que la luna y el sol jugaban juntos.

El tiempo en que el cielo de la noche y el cielo del día eran un solo cielo.

El tiempo en que el fuego y el agua jugaban juntos...

¹ Era el «marcante» del joven Roa Bastos. Véase mi *Introducción a Yo el Supremo*, Madrid, Editorial Cátedra, 1983.

² *Lucha hasta el alba*, Asunción, Editorial Arte Nueva, Colección «Linterna», 1979, pp. 33-34.

³ *Los juegos 1* (Carolina y Gaspar), ilustrado por Juan Marchesi, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. Colección *Libros de la Florcita* 15, 1979.

Milagros Ezquerro

