

sin ser enterrados». Si se quiere: al proporcionarnos la moriencia, hemos muerto una vida, con un cuerpo presente que estamos, de algún modo, velando ya.

La duplicidad de la muerte puede llevarnos al mundo de las iniciaciones. También la iniciación es un segundo nacimiento, que supone un nacimiento anterior y una preparación para una segunda muerte. La vida del iniciado es la segunda y definitiva, la adulta, la dotada de una identidad social plena, la de sujeto de toda una cultura, o sea administrador de los códigos de la convivencia. Ello ocurre, de alguna forma, en el cuento «El ojo de la muerte», donde un hombre, que se siente mirado por el ojo ciego de su caballo, se entrega a la muerte en medio de una tempestad, descubriendo que se trata de un segundo nacimiento:

...avanzó unos pasos más hasta que el vientre verdoso y mercurial de la tormenta lo chupó hacia adentro para parirlo del otro lado, en la muerte.

Si la muerte efectiva es un segundo nacimiento igualmente efectivo, o sea el tercer nacimiento (tras el parto y la moriencia) es posible que la vida sea un continuo que apunta hacia lo otro, hacia la otra vida, hacia una perpetuación, tal vez eterna, de la vida misma, impersonal y trasmundana. Esto vuelve fantasmal la vida histórica y adjudica el carácter de verdadera, de «vera historia», a la posmortal, o sea aquella que no podemos narrar.

La muerte, en este estadio de la mitología de Roa, es un despertar a otra vida, a un espacio de vigilia que, tal vez, sea otro sueño del cual cabe despertarse en su momento, y así sucesivamente. Roa puede remitir a la fábula mayor de este laberinto o espiral de sueños y duermevelas: *Las ruinas circulares* de Borges.

En «La excavación», un preso político, labrando un túnel, se siente morir, aplastado por un corrimiento de tierras. La escena de la muerte es una rememoración: recuerda un momento en la guerra del Chaco, cuando estuvo a punto de ser ultimado por un enemigo. En aquella ocasión, la cercanía de la muerte también fue un recuerdo: recordó tramos de su infancia y una tumba fantástica. Mientras muere, sueña que está despierto entre los muertos, que excava otro túnel y que mata como un soldado y que sueña, como ahora está soñando. Sueña dentro del sueño, lo cual abre la doble posibilidad de soñar un tercer sueño, y un enésimo, y despertarse dentro del mismo sueño. La muerte se construye, pues, como una infinita serie de sueños interrumpidos por el despertar que es, a su vez, otro sueño. «El sueño de Perucho Rodi quedó sepultado en esa grieta como un diamante negro que iba a alumbrar aún otra noche». El par muerte/rememoración se repite en «Regreso»: Sevoí ve fusilar a su hermano Lacú y, a un mismo tiempo, se siente morir él mismo y recuerda, como si rememorar fuera adquirir la moriencia y la identidad.

La infinitud posible de esa secuencia (sueño/despertar/sueño/etc) nos permite imaginar la infinitud de ese sujeto que se sueña en nosotros y que puede ser una figuración (borgiana, de nuevo) de Dios. Esto nos lleva al asunto de la religiosidad en Roa, lo cual sale del propósito de estas páginas.

Un especial relieve adquiere en esta particular manera de representar la inmortalidad, la figura del antepasado que no muere y que sirve, ambiguamente, de soporte y de impedimento a la constitución de la identidad subjetiva.

Un carácter privilegiado adquiere la persona del padre muerto que no acaba de inhumarse (por ejemplo, en «La tumba viva»). El narrador nos caracteriza a Fulvio Morel como un *guapoy*, un árbol que devora a otro árbol, tal como él mismo vive en torno al cadáver de su padre, llevando en su interior a su padre muerto. En «El trueno entre las hojas», Solano, el líder sindical muerto, vuelve para tocar el acordeón en los lugares que frecuentó de vivo, «como un guardián ciego e invisible a quien no es posible engañar porque *lo ve todo*»... «Nada hay tan poderoso e invencible como alguien que espera desde la muerte». Invulnerable, invisible, omnisciente, Solano es muy parecido a un dios. La muerte lo ha vuelto un tótem. Y su historia, al no ser lineal, sino reiterativa, cabe en el retorno narrativo por excelencia, que es el mito.

La niña de «Carpincheros» cree que dichos personajes son habitantes de la luna, pero, en realidad, son resucitados que se la llevan para incorporarla a su danza ritual. Son muertos que no mueren, que dotan a los vivos de moriencia y prometen una inmortalidad cíclica como un rito. En clave de parodia, «Mano cruel» nos muestra a un personaje vivo que, durante un velorio, simula la voz del muerto y hace creer a la concurrencia que el difunto ha resucitado e interpela a los vivos.

La vida como moriencia diseña, entonces, una frontera borrosa entre los vivos y los muertos, entre la historia montada sobre un tiempo direccional y la que ocurre en un tiempo insistente y volvedor, entre el cuento y el mito. Si toda vida supone dos muertes, también todo cuento impone dos cuentos, el uno solapado por el otro. Una historia está contenida en la promesa inicial del narrador. La segunda aparece después, en el momento en que la vida cambia de calidad y deviene moriencia. Cabe pensar si no existe una tercera historia, que es el texto mismo, unidad lineal de ambas en la unidad real del discurso, de la continuidad textual. En este sentido, el narrador y el lector son siempre comedidos, intrusos, que se apoderan de una doble circunstancia narrativa, en principio ajena a ellos. El autor y el lector son Yo-El-Supremo en ese acto de suprema afirmación del yo, de pillaje y de sumisión que consiste en leer lo que le ha ocurrido a otro y ha narrado un segundo otro*.

* Los cuentos citados en el texto están contenidos en los libros de Augusto Roa Bastos: *El trueno entre las hojas* (Losada, Buenos Aires, 1953) y *Moriencia* (Monte Avila, Caracas, 1969).

Blas Matamoro



En Alcalá de Henares.
Premio Cervantes.
23-IV-1990