

# HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

10



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

1969

Diáfana como el silencio:  
 No pienso, veo  
 —No lo que pienso,  
 La cara en blanco del olvido,  
 El resplandor de lo vacío.

Al finalizar el poema, la palabra-poesía se ha posesionado del poeta y éste de aquélla. Ambos se pierden en un lugar sin tiempo y sin espacio, en algo parecido al lugar de origen, en una especie de vuelta al punto de partida, de caer en el comienzo: parecen desvanecerse en la nada:

El árbol de los nombres  
 Real irreal  
 Son palabras  
 Aire  
 Son nada  
 El habla  
 Irreal  
 Da realidad al silencio.

Pero la palabra está ahí, se encuentra (y se pierde) en el centro de ese universo real-irreal. Inacabable, disponible para el que quiera alcanzarla, queda como una especie de inspiración para el hombre:

El mundo  
 Es tus imágenes  
 Anegadas en la música  
 Tu cuerpo  
 Derramado en mi cuerpo  
 Visto  
 Desvanecido  
 Da realidad a la mirada.

El poema no pretende, en absoluto, tener una significación precisa e inmutable. Por el contrario, es sólo un conjunto de palabras que se han reunido en una página para buscar un significado: el que cada uno de nosotros quiera darle aquí, ahora.

UN EXPERIMENTO FALLIDO: "EL PÁJARO MOSCA" \*

HUGO RODRÍGUEZ ALCALÁ  
 University of California

EN 1958, ESTO ES, A CINCO años de la publicación de *El trueno entre las hojas*, Roa Bastos escribe "El pájaro mosca",<sup>1</sup> uno de los relatos más ambiciosos de nuestro autor y, también, de los más extensos.

Por primera vez Roa, cuyos personajes suelen ser en su mayoría gente inculta, campesinos ignoros, peones, soldados, mendigos y alguno que otro representante de las clases superiores del Paraguay, escoge para este cuento la gente más culta de su país. Es más: evoca vívidamente a un grupo de personajes históricos de primer rango en los anales literarios y políticos de su patria: Juan Silvano Godoy, Manuel Domínguez, Ignacio A. Pane, Arsenio López Decoud, Hérib Campos Cervera.

Por otra parte, el escritor excluye en forma absoluta lo popular; se desentiende de los temas proletarios como podría hacerlo un autor de preocupaciones radicalmente diversas de las suyas, y se mueve en un ámbito de ficción en que dominan pasiones de intelectuales puros. Todos los entes de ficción de "El pájaro mosca" son escritores, estudiantes o profesores, y el suceso que da origen a un prolongado conflicto entre dos de aquéllos gira en torno a un libro. Roa, además, evoca las sombras, digamos, de Cervantes, de Shakespeare y hasta de un iluminista francés, el ideólogo Georges Cabanis, y se vale de los dos primeros para esclarecer, con sutiles comparaciones o alusiones, aspectos de los conflictos ficticios que inventa.

El estilo del relato, el ambiente en que transcurre, el hálito poético que lo

\* Capítulo de un libro en preparación titulado *El arte visionario de Augusto Roa Bastos*. Roa Bastos nació en Asunción, Paraguay, en 1917 y debe su fama continental a su novela *Hijo de hombre* (1960) premiada varias veces y traducida a muchos idiomas.

<sup>1</sup> Ver *El baldío*. (Buenos Aires. Editorial Losada, S. A., 1966). pp. 133-152.

cruza y vivifica, son admirables. Se trata de un insólito experimento que llamaremos de "ficción culta" que nunca había ensayado hasta 1958.

En esto precisamente consiste la unicidad de "El pájaro mosca". Acaso constituya este relato un hito importante en la carrera del escritor, y el anuncio de una diversificación de temas, amén de la superación de una etapa en que la insistencia sobre un número limitado de aspectos de la realidad paraguaya resulta monótona. Lo que, sin embargo, hace de este cuento un experimento fallido no consiste ni en la evocación del ambiente, ni en la caracterización de la mayoría de los personajes, ni en la utilización de Cervantes, Shakespeare y Cabanis como "ingredientes", por decirlo así, de la ficción: consiste, sí, en el desenlace súbito, que es lo único no bien justificado.

Es menester, pues, analizar el cuento en lo que mira a su argumento y estructura para elucidar con nitidez no sólo su unicidad, sino la razón de lo que creemos ser su fracaso.

#### ARGUMENTO

El odio que siente el frustrado escritor José María Funes por el profesor Antonio Ozuna tiene cuarenta años de virulencia. Surgió este odio durante la juventud de ambos, en la edad de oro de la intelectualidad paraguaya, cuando vivían (y convivían en cenáculos de charla chispeante) los primeros escritores de verdadero talento que tuvo el Paraguay: los ya mencionados Godoy, Domínguez, Pane, López Decoud y otros. ¿Qué había sucedido entre Funes y Ozuna? Pues que Ozuna, en una tertulia en que estaban presentes los intelectuales nombrados, acusó a Funes de plagio. Además, le manifestó que, obligado por razones de ética intelectual, debía probar en una reseña que el reciente libro de Funes no era en rigor de éste sino una copia del de Georges Cabanis: *Relaciones entre la naturaleza física y moral del hombre...*

Esto había acontecido cuarenta años atrás y Funes nunca había podido perdonar el descubrimiento del plagio. Antes por el contrario, Funes consagró desde entonces toda su vida a la venganza; intrigas del plagiario arruinaron al profesor Ozuna. Este, privado primero de su cátedra, víctima luego de prisión injusta, se halla hoy en la miseria. No ha mucho que ha enviudado. Para pagar los gastos del sepelio de su esposa, ha vendido gran parte de su biblioteca. ¿Quién ha comprado los libros de Ozuna? El mismo José María Funes. Porque Funes, desde el fracaso de su carrera literaria cuarenta años antes, se había dedicado a los negocios: compra y venta de tierras, de antigüedades y, muy especialmente, de ediciones raras.

Bien: la biblioteca del profesor Ozuna, entre otros tesoros bibliográficos, contaba con un ejemplar de la edición príncipe de la primera parte del *Quijote*, encuadernado en amarillento pergamino y con notas marginales del puño y letra del propio Cervantes. La codicia de Funes anda hace tiempo encendida por esta joya de coleccionista. Funes la ha examinado para verificar su autenticidad y, tras minucioso análisis del que no excluyó ningún procedimiento antiguo o moderno de comprobación, se convenció de que la joya era de ley. Ozuna, aunque en la última miseria, se ha negado, por mucho tiempo, a venderle ese *Quijote*.

Al fin, forzado por la necesidad, viene hoy a la casa de Funes con un tomo forrado en pergamino, recibe una suma de dinero, y se va en seguida sin despedirse de su ex amigo. Este, momentos después de partir el profesor, abre el tomo y, con ira y asombro, advierte que no se trata del *Quijote* sino de una novela autobiográfica, manuscrita por Ozuna, y titulada *El prisionero*. Funes, lleno de curiosidad, domina su ira y comienza a leer el manuscrito en voz alta: en él halla un minucioso relato del episodio del plagio y de otros muchos sucesos posteriores.

Ozuna es padre de una muchacha hermosísima, enferma de meningitis, llamada Alba. "Mi pobre Ofelia, que también un día se me morirá ahogada", ha dicho una vez de ella su padre, el viejo profesor. Alba se cree dueña de un invisible pájaro mosca. El pájaro no necesita jaula ni alimentos... terrestres: come en el aire "granitos de luz".

El implacable odiador de Ozuna tiene también una hija. Se llama ésta Delmira Funes. Sabemos que vive desesperada en Asunción, donde se sufre, según ella, "una vida de enterrados vivos". Con Julio, su novio —o su amante— quiere marcharse del Paraguay y radicarse en Córdoba, Argentina, donde hay la posibilidad, para él, de una cátedra universitaria. Esto Delmira se lo cuenta a Otilia, ex discípula y amiga cuyo papel en el cuento no es otro que el de confidente de la hija de Funes.<sup>2</sup> Una de las razones de la desesperación de Delmira es el desprecio que siente por su propio padre.

Llegados a este punto, podemos decir que ya está resumido casi todo el argumento. Poco falta, en realidad, para concluir la relación de los hechos presentes, ya que el cuento es, principalmente, una evocación de lo que ha pasado cuarenta años atrás y de lo que ha sufrido la víctima de Funes expiando la denuncia del plagio.

Sólo resta añadir lo siguiente: cuando Funes cae en la cuenta de que Ozuna le ha traído no el *Quijote* sino la novela autobiográfica, ordena a su

<sup>2</sup> Más adelante en el texto, se verá que Otilia tiene una significación muy especial no en lo atinente al argumento mismo, sino como personaje insólito en la ficción de Roa.

hija que vaya a casa del profesor y le exija la entrega del libro cervantino. Delmira obedece pero tarda horas en regresar. Cuando al fin lo hace, informa a su padre que Alba ha sido violada por los soldados del Batallón Escolta; que ella, el profesor y Julio hallaron a Alba, después de buscarla por toda la ciudad, medio muerta en uno de los zanjones de la Chacarita; que Julio, habiendo ido a quejarse a la Policía, fue tomado preso; que el profesor, tras hallar a su hija violada, desapareció y fue encontrado luego, borracho, en un cafetín.

Poco después de terminar el relato de estos hechos, Delmira, súbitamente, enloquece. En la última parte del cuento, en efecto, leemos que Delmira es de pronto víctima de la misma obsesión que Alba: no contesta a las repetidas preguntas de su padre, el cual, advirtiendo la extraña actitud que inesperadamente la muchacha ha asumido, le pide, en vano, una explicación.

Delmira, enajenada, distante, "tenía las dos manos apretadas contra el pecho y empezó a arrullar suavemente a lo que estaba adentro". Es decir, al invisible pájaro mosca de su amiga Alba.

#### ESTRUCTURA DE "EL PÁJARO MOSCA"

Roa divide su cuento en nueve partes indicando, por medio de espacios en blanco, cada división.

En la primera parte nos presenta a Ozuna y a Funes frente a frente en el despacho de este último: aquí se verifica la ansiada adquisición del *Quijote* por el anticuario. Una vez que Ozuna recibe el importe del valioso libro, se marcha sin despedirse, como queda dicho. Poco después de marcharse Ozuna, entra Delmira Funes en el despacho de su padre acompañada de su amiga Otilia. Se produce entonces una nueva escena en el mismo escenario. (Se puede, en rigor, hablar de "escenas" al comentar "El pájaro mosca", porque, en su mayor parte, el relato resultaría fácilmente escenificable y, más que nada en él, el diálogo del viejo Funes con las dos muchachas).

Otilia abandona pronto el despacho de Funes y poco después hace lo propio Delmira. El escenario ahora es la cocina de la casa de Funes y, los dos únicos interlocutores, las dos amigas. La conversación que sigue tiene por tema la desgracia de los Ozuna, la crueldad del viejo Funes y lo sórdida que, para Delmira, es la vida en Asunción. Ozuna ha sido un tiempo profesor de literatura de ambas muchachas. Delmira habla compasivamente de Alba, la hija loca del catedrático, y describe a la demente como a una Ofelia paraguaya. En esto hallamos el primer acorde shakesperiano, en la melodía

del cuento. A Julio, por otro lado, Delmira sólo lo menciona tres veces, y muy de pasada. La primera, para manifestar que, poco antes, temió que su padre se hubiera enterado de algo que afecta a Delmira y a su novio o amante (pág. 137). Pero la alarma resultó falsa. La segunda, nada más que para citar una frase de él (pág. 138). Y la tercera, para confiar a Otilia el secreto de que, exasperada por la actitud de su padre —su odio a Ozuna y a todo el mundo— se va a ir con Julio "a cualquier parte", acaso a Córdoba (pág. 139). Porque, según parece Julio es también un intelectual, un profesor. Todo lo relativo a la identidad de Julio, a sus relaciones con Delmira y a su actitud ante Funes, etc., todo es muy vago, tan vago como ese ofrecimiento desde Córdoba de una cátedra que no se sabe de qué disciplina sea.

Julio no va a ser mencionado de nuevo hasta la penúltima página del cuento (pág. 151).

Pero no nos anticipemos. Consideremos ahora la segunda parte de "El pájaro mosca". Esta consta de dos "escenas": 1) Funes —nos hallamos ahora otra vez en el despacho del viejo— ordena a su hija que vaya a casa de Ozuna para reclamarle la entrega del *Quijote* recién comprado, pues acaba de descubrir que el profesor le ha dado "gato por liebre", esto es, un manuscrito en vez del libro. 2) Funes se queda solo en el despacho y comienza a leer en alta voz la "novela" de su ex amigo.

¿Concibió el autor "El pájaro mosca" primero como un drama y sólo después decidió optar por el género del cuento? No lo sabemos. Me formulo esta pregunta porque la "escena" del viejo Funes, solo, en su despacho, leyendo en voz alta, más parece escrita para las tablas que para un cuento.

Ahora bien, esta que llamaríamos técnica dramática de Roa resulta sumamente expresiva y adecuada. La lectura (audible) del manuscrito nos ofrece una vívida intuición de lo pasado entre Ozuna y Funes hace cuarenta años en Asunción, y evoca una época en que se supone que Ozuna y Funes asistían a la tertulia de los Godoy, López Decoud, Pane, Domínguez, etc.

La caracterización de Ozuna y Funes, por otra parte, logra así el éxito más completo. Lo curioso es que todo el esfuerzo narrativo de Roa se concentre en revivir un pasado y no en "preparar" adecuadamente las consecuencias que ese pasado ha de tener en el futuro.

El cuento es, en rigor, excelente en lo que mira a la narración de lo acontecido desde el día de la denuncia del plagio de Funes hasta el día de la adquisición, por éste, del ejemplar del *Quijote*. Las "memorias" de Ozuna, en efecto, retrotrayéndonos a la fecha del descubrimiento del plagio y narrando los hechos hasta el momento en que Funes urge al profesor que le venda el libro, son todo un *tour de force* de recursos estilísticos gracias a los cuales

una Asunción ya lejana, de comienzos del siglo, y un ambiente intelectual que ya pertenece a la historia, resucitan llenos de vida y sugestión.

Es más: en las partes séptima y octava del relato, el manuscrito de Ozuna llega a un extraño epílogo: el profesor "recuerda el futuro", esto es, narra su suicidio en prosa muy poética. Pero este suicidio anticipadamente descrito —que acaso ha de verificarse— queda fuera del cuento. Este termina con la locura de Delmira sin que el lector sepa si aquel epílogo fue sólo "una chanza fúnebre" como a sí mismo se asegura Funes, lector de la "novela", o la anticipación literaria de una decisión irrevocablemente tomada por Ozuna.

Lo grave no es esto, sin embargo. Lo que hace fracasar, a mi juicio, este experimento de "ficción culta" es que a partir de la segunda parte del relato hasta casi el final de la última, Roa se olvide de Julio, y no sólo de éste, sino de hablarnos de las relaciones de Julio con Delmira. Delmira, reaparece sólo una vez entre la parte segunda y la novena (que es la final): el manuscrito de Ozuna la menciona, aunque muy de pasada, en la quinta parte (págs. 147-148).

Ahora bien: como el desenlace del cuento consiste en la súbita locura de Delmira, resulta evidente que Roa ha consagrado a la caracterización de Funes y Ozuna y a las relaciones que hubo entre estos dos personajes un esfuerzo y un espacio desproporcionados. En suma: "el suicidio" de Ozuna, que aparece tan sólo como un recuerdo del futuro, se justifica mucho más plenamente que la locura de Delmira. O mejor dicho: el suicidio "ficticio" de Ozuna nos parece, a nosotros lectores, algo perfectamente explicable, al paso que la locura de Delmira nos resulta un desenlace abrupto, demasiado abrupto y sin *preparación* suficiente.

La estructuración del cuento, pues, fracasa por falta de proporción entre lo que el escritor cabalmente presenta y lo que apenas indica o alude.

Toda o casi toda la atención de Roa se ha concentrado en "los dos viejos y su mundo", digamos. Cada uno de éstos dos viejos, sin embargo, tiene una hija. Y lo que sucede a estas dos hijas es esencial para el cuento. Pues bien: Roa ha hecho que tanto Alba como Delmira sean nada más que figuras secundarias en el mundo lleno de fantasmas de los dos viejos. Fantasmas —entiéndase bien— que para los viejos tienen realidad de primer orden. Me refiero, por ejemplo, a los personajes históricos a cuya tertulia ambos siguen imaginariamente asistiendo con la tenacidad que los ancianos ponen no en lo que han de vivir sino en lo que han vivido ya.

Cabe, pues, afirmar que Alba y Delmira no logran nunca encarnarse cabalmente en "El pájaro mosca". Ellas sí que son fantasmas, pero fantasmas de menos realidad que los otros "fantasmas vivos" con quienes conviven los viejos: sus recuerdos, sus odios, sus desdichas, sus *regrets*.

En verdad, resulta curioso que, en contraste con la rápida pero eficaz caracterización de Godoy, Domínguez y Campos Cervera, por ejemplo, un personaje viviente como Julio no merezca una sola línea que lo profile física o espiritualmente.

El cuento, en rigor, debió de ser una novela o una *nouvelle*. Un desarrollo más cabal de personajes que en aquél están apenas esbozados, hubiera resultado en una narración estructuralmente, artísticamente, equilibrada.

Porque a Roa no le falta talento para justificar tanto los *hechos* como *actos* que narra en su ficción. Al contrario. En el mismo relato que aquí comentamos y que definimos como "experimento de *ficción culta*", introduce temas como los de Cervantes y Shakespeare, y nos admira, en el manejo de estos temas, lo que llamaríamos su "talento justificativo". Veámoslo.

#### CERVANTES Y SHAKESPEARE

Insólitamente Roa, que según dijimos ya, prefiere narrar sucesos de gente pobre, triste, explotada, ignorante, en "El pájaro mosca" dramatiza conflictos entre personajes que pertenecen a las clases superiores. Roa caracteriza en el profesor Ozuna a un apasionado bibliófilo. Cuando Ozuna pierde la cátedra, es en seguida víctima de una prisión injusta y luego objeto de persecución policial, se queda en la pobreza. Ahora bien: esta pobreza no es absoluta, a lo menos por un tiempo. Ha perdido todos sus bienes menos una "muralla de libros y papeles". Es decir, su biblioteca está intacta. ¿Qué hacer para seguir viviendo? La única solución para seguir viviendo él, su mujer y su hija, es que se decidan "a comer la muralla" (pág. 145).

El cuento, recordemos, se inicia cuando Funes cree comprar un ejemplar del *Quijote* anotado por el mismo Cervantes. Roa, con suma habilidad, logra ante todo justificar convincentemente la posibilidad de la existencia de ese volumen en manos de su personaje, en la ciudad de Asunción, hacia la primera década del siglo XX. En la página 134, hace negar a Funes que el ejemplar sea genuino —esto es, de la edición príncipe— y le hace también negar el que Cervantes lo haya anotado. Funes, subrayemos, niega esto en presencia de Ozuna, a quien pretende engañar. Pero, en la página 137, el mismo Funes, ido ya Ozuna a su casa, afirma ante Delmira que el volumen es auténtico: "Tengo bien fichado el ejemplar. Cuando me lo prestó Ozuna por un tiempo, lo sometí a varios análisis. Rayos X, carbono 14, peritaje caligráfico, todas las garantías. Hasta esa carta de Menéndez Pidal confirmando mis suposiciones. Es una joya auténtica... y debe estar valiendo una fortuna".

(¡Menéndez Pidal! ¡Qué extraño resulta este nombre en una página del autor de *El trueno entre las hojas!*).

No contento con esto, Roa hace decir, en las páginas 146 y 147 al supuesto dueño del precioso ejemplar —al profesor Ozuna— en un supuesto capítulo de su supuesta autobiografía:

*...Funes le tenía echado el ojo hacía mucho tiempo, y... lo llevó a su casa para verificar si esas anotaciones eran genuinas o falsificadas. Algo absurdo. No había más que verlas para saber, fuera de toda duda, que la mismísima diestra del Manco las había escrito allí letra por letra, y que su espíritu había soplado sobre ellas. Si hasta el propio Funes estaba fascinado, por algo sería.*

Pero esto no es todo. Roa, para justificar la "presencia", digamos, de Cervantes, escribe hasta un pequeño cuento, cuyo personaje es el mismo Cervantes. Y es entonces cuando hace un alarde, modesto, pero muy adecuado y convincente, de erudición apócrifa.

*En esa anotación —sigue diciendo Ozuna en su autobiografía— estaban prefigurados algunos elementos de la futura obra cervantina: ciertos conceptos que luego figurarían en el prólogo de la segunda parte, con los cuales Cervantes contestó a los insultos del falso Quijote... Si por ventura llegares a conocerle, dile de mi parte que no me tengo por agraviado; que bien sé lo que son las tentaciones del demonio y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer e imprimir un libro...*

*Y también el borrador, acaso, de esas misteriosas frases que más tarde iban a aparecer en la dedicación del Persiles al Conde de Lemos, como escritas pocos días antes de su muerte, pero que de seguro le habían gastado toda la vida para revelarles al final su último sentido: el tiempo es breve... Las ansias crecen... las esperanzas amenguan...*

Esta es la justificación de la "presencia" de Cervantes en la historia. Difícil que pueda ser más convincente, más ingeniosa, más oportuna: obsérvese que Cervantes atribuye a Avellaneda, tentado por el demonio, la infundada audacia de imprimir un libro. Y recuérdese que Funes, también tentado por el demonio, imprimió un libro que era un plagio...

Dejemos ahora a Cervantes y pasemos a Shakespeare.

La hija del erudito bibliófilo Ozuna, Alba Ozuna, es un caso insólito de "mujer hermosa" en la ficción de Roa. (Los personajes femeninos de Roa no son nunca hermosos). Es hermosa, sí, pero demente. Al revés que la gran mayoría de las heroínas de Roa, campesinas miserables e incultas entre las que abundan prostitutas como la de "Galopa en dos tiempos" y la María Rosa y la *Salú-i* de *Hijo de hombre*, Alba Ozuna (o Alba Ofelia Ozuna) es una doncella impoluta, educada en un hogar refinadamente culto.

Delmira Funes la describe de este modo:

*Cada vez más hermosa. Fina, transparente, como esas enfermas de leucemia. 'Mi pobre Ofelia, que también un día se me morirá ahogada' —me dijo el profesor una tarde...— (pág. 138).*

Estas palabras de Delmira Funes y las que cita del profesor Ozuna, constituyen, además de un "retrato", la primera alusión a Shakespeare que hallamos en el cuento. Y adviértase cuán hábilmente hace Roa la alusión pues en rigor es el profesor Ozuna el que establece la comparación entre Alba y la Ofelia de *Hamlet*; y Ozuna, como se verá pronto, es alguien que tiene "autoridad" para hablar de este modo.

Delmira, en la misma página de que se extrajo la cita anterior, nos da una visión bien shakespeariana de su amiga loca:

*...una tarde en que me crucé con ellos (Ozuna y Alba), Alba venía con los pies sucios de barro. Había andado vagando toda la tarde por la costa de la bahía, en los bajos del Cabildo. Se me acercó con esos ojos de alucinada que tiene y me dijo en voz baja, mientras me ponía en la mano a escondidas su invisible pájaro mosca: 'Cuidámelo. Hoy no puedo llevarlo a casa porque mi padre está enojado. No necesita darle de comer ni ponerlo en una jaula. No le dará trabajo. No tiene más que mirarlo todo el tiempo y se quedará quietecito en el aire comiendo sus granitos de luz...? Y empezó a arrullarlo como si de verdad el pájaro mosca estuviera en mi mano. ¡Rompe el alma la pobre!*

Sin duda, pues, Alba Ozuna es personaje de estirpe shakespeariana. En el acto IV, escena V de *Hamlet*, Ofelia, loca ya, canta elogiando al "lindo y dulce petirrojo que es toda su alegría":

*For bonny sweet Robin is all my joy.*

Así, de manera muy similar, Alba delira. Pero el petirrojo de la Ofelia ozuncena es un pájaro mosca invisible.

Alba, además, tiene los pies sucios de barro. ¿No hay en el barro de los pies de Alba un recuerdo de la *muddy death* de Ofelia, tal como se la describe en el acto IV, escena VII de la tragedia?

Lo shakespeariano del cuento de Roa, sin embargo, no termina aquí, no se reduce al retrato de Alba. La autobiografía de Antonio Ozuna, que Funes lee en su despacho, trae un pasaje en que el autobiógrafo cita a Shakespeare y hace una alusión cruel a la relación que existe entre Ozuna y Funes. En efecto, Ozuna y Funes se comparan, respectivamente, a Antonio el mercader y a Shylock el prestamista de *The Merchant of Venice*:

—¿Cuándo me vende el Quijote?

le ha preguntado una vez Funes a Antonio Ozuna. Y éste cuenta que le ha respondido:

—Oh, ese no está en venta...

(...)

—Siempre estoy dispuesto a pagarle un buen precio.

—Es que... —titubeé; no sabía muy bien cómo explicárselo— Es un libro que está bajo mi piel...

—Vamos, don Antonio —dijo Funes—. Usted siempre haciendo bromas.

—Es quizás el mismo caso que el de mi tocayo en la pieza de Shakespeare... —Siempre mi manía de repetir frases, de sacar analogías y símbolos de los libros; el hombre es lo que hace, dicen, y yo no había hecho en mi vida otra cosa que leer.

—No entiendo —dijo Funes sospechando tal vez que me estaba burlando de él.

—El de Antonio, en El Mercader de Venecia. A mi tocayo le exigieron una libra de carne que debía ser arrancada del sitio más próximo al corazón. Y entonces vino la dulce Porcia... (pág. 147).

Aquí Antonio Ozuna interrumpe el relato de su conversación con Funes porque Alba, o sea, Alba-Ofelia, canta por allí cerca y su patético canto interrumpe lo que Porcia iba a hacer para salvar al mercader Antonio:

...—me interrumpí un instante porque desde dentro llegó la deshilachada melopea de Alba, que se extinguió en seguida—. La dulce

Porcia habló de esas famosas gotas de sangre que no estaban estipuladas en el contrato. Un sofisma legal, una chicana de leguleyo que arruinó el negocio al prestamista.

—No sé qué está queriendo insinuar —dijo Funes, aturdiéndose.

—No quiero insinuar nada —dijo—. Estoy tratando de explicar un hecho (pág. 148).

Como se ve, Roa utiliza más de un "tema" shakespeariano para crear los personajes de "El pájaro mosca": Alba es otra Ofelia; Antonio Ozuna es otro Antonio; José María Funes es Shylock. ¡Y qué bien justifica cuanto hace decir a Ozuna, pues es Ozuna, el erudito, el que tiene la manía de las analogías y símbolos sacados de los libros! ¡Y qué bien simboliza el sacrificio que para Ozuna sería vender su *Quijote*!

#### LO INSÓLITO Y LO TÍPICO

Ya hemos visto que lo insólito de este cuento consiste en la índole de los personajes —todos cultos— y en la hábil utilización de lo que llamamos la "presencia" cervantina y shakespeariana para dar altura intelectual a lo narrado y hasta para aprovechar, motivos de carácter biográfico, en el caso de Cervantes, y literario, en el de Shakespeare, a fin de potenciar analógicamente, ora la situación de los personajes centrales uno frente a otro, ora la caracterización poética de la hija demente de uno de ellos.

Ahora bien: dentro de lo insólito se produce el fenómeno de lo típico. ¿Qué es lo típico en la ficción de Roa? Ya lo hemos subrayado antes: una crítica severísima, generalmente iracunda, de las condiciones sociales y políticas del Paraguay. ¿Hay algo de este tipo de crítica en "El pájaro mosca"? Sí, y no en pequeñas dosis.

Por ejemplo, en la página 134 Delmira aconseja a Otilia que vuelva a Buenos Aires porque "aquí acabaremos todos locos". En la página 144, Ozuna describe al Paraguay como "un país que era una vasta y lóbrega zanja en la que sólo pululaba la gusanera de las conjuras; una grieta pequeña y estéril en la corteza del mundo, en la que nada podía fructificar: ni la vida ni la muerte".

Y, además, los violadores de Alba (pág. 151) son soldados del Batallón Escolta, de la guardia presidencial, símbolos indudables de un régimen político.

Lo insólito, pues, se mezcla a lo típico de una manera digna de destacarse.

Analicemos el caso de Otilia: aunque no sepamos mucho de ella, y su papel en el relato sea muy secundario, es un caso ilustrativo en que lo insólito y lo típico producen una extraña combinación acaso anunciadora de una evolución significativa en la ficción de Roa.

En primer lugar, Otilia es una intelectual de la clase alta. Ha estudiado literatura en cursos del profesor Ozuna. No es, pues, la campesina analfabeta, sufriente e infeliz, enamorada de un leproso o hija de un sepulturero. Es, además, una criatura ficticia enormemente poética, delicadamente femenina. Habla poco en el relato, pero cuando habla nos revela una rica humanidad, una feminidad muy distinta de la de las otras mujeres que Roa prefiere presentar.

Es Otilia la que, frente a la actitud pesimista de Delmira ante su hogar y ante el Paraguay todo, exclama:

—Bueno, no te pongas tan lúgubre, viejita. No es para tanto. En todas partes se cuecen habas...

Y, luego, Otilia, que ha venido de Buenos Aires y ha comparado dos formas de vida, la porteña y la asuncena, agrega "en una actitud forzosamente festiva":

—Hay que mirar también el costado amable de las cosas. (El consejo parece dirigido al mismo autor).

Delmira responde:

—No sé qué de amable puede haber aquí.

Y es entonces cuando Otilia pronuncia uno de los más insólitos discursos que uno puede esperar de un personaje femenino o masculino de Roa. Otilia responde:

—Fijate, Asunción me ha divertido mucho. Por lo demás, sigue siendo la misma de antes bajo su endomingamiento de calles y casas nuevas, de coches de último modelo. El viento norte continúa soplando igualito. La luna, los jazmines, las serenatas, todo igual. La vez pasada, paseando por ahí y admirando las maravillas de nuestro cielo estrellado, que como se sabe no tiene comparación en el mundo entero, encontré un burro sentado en medio de la calle...

¡Extraño párrafo en un personaje de Roa! Subrayamos, primeros el hecho de que esta mujer —algo nada común— puede sencillamente ser irónica y

elogiosa, crítica y humorística. (Esto último, le veremos después). No es como las demás en Roa, incapaces de trascender su infortunio, de hablar jamás como si no sellara sus labios, para cualquier efusión, la marca de fuego de un destino aciago. Otilia ironiza, es cierto, contra el viento norte, pero en seguida habla de luna, de jazmines, de serenatas y, sobre todo, alude a *las maravillas* del cielo estrellado del Paraguay. En Roa las realidades bellas del mundo físico no aparecen nunca. Y la misma palabra "maravilla", tan cargada de valor positivo, está desterrada del vocabulario de sus ficciones.

Pero no interrumpamos tanto tiempo el discurso de Otilia. Cuenta ella —léamos— que ha encontrado un burro sentado en medio de una calle de la capital, oriundo del distrito de Lambaré, sin duda, célebre por sus pollinos. Y agrega en seguida:

—Me acerqué y ni siquiera se movió. Me miró con sus ojos grandes y húmedos. "Ya tenés los ojos de una persona, burrito lambaré, le dije alisándole las orejas que removía inquieto, como si temiera que nos escucharan. Igual que la gente de la calle Palma. El país progresa. Hasta los animales se están humanizando. Estas son las cosas que te consuelan y te devuelven el humor..."

¡Que te devuelven el humor! Precisamente es esto lo que suele faltar en la ficción de Roa: el humor. Y aquí está. Un humor poético, irónico y sarcástico en un discurso de quince líneas.

Hay, en efecto, en las palabras de Otilia una sátira de la vida paraguaya que, inspirándose en la presencia pacífica del asno callejero, sugiere una asinificación de los humanos y no una humanización de las bestias. ¡Pero hay humor, poesía, delicadeza, finura intelectual y no se sabe qué encanto de feminidad regocijadamente amarga —aunque no tan amarga, pues puede haber mucho de broma— en este desahogo de Otilia.

¡Qué lástima que Roa se olvide completamente de su personaje a partir de la página 140 de su historia!

Humor, pero un humor corrosivo y cruel lo tienen otros dos personajes (históricos) de "El pájaro mosca".

El escritor Campos Cervera (padre del gran poeta) le dice un día a José María Funes, en la juventud de éste: "Escribe tus poemas, pero no los ventiles... Las poluciones nocturnas son normales a tu edad y en un temperamento sanguíneo como el tuyo, a condición de que no te jactes de ellas". Y Manuel Domínguez, en clara alusión al plagio de Funes, exclama: "Este Funes cree en serio que los actos heroicos y las grandes purificaciones vienen por contagio" (pág. 143).

## CONCLUSIÓN

Hemos analizado los rasgos peculiares de "El pájaro mosca", rasgos que hacen de él un relato excepcional de toda la ficción de Roa. En el estudio de la estructura de la narración hemos indicado que se divide en nueve partes y advertimos que existe entre ellas una desproporción, que condena el desenlace al fracaso. Vimos, en efecto, que la hábil caracterización de Funes y de Ozuna —la cual ocupa la mayor parte del relato— sacrifica la de otros personajes tales como Delmira, de quien sabemos poco, y de Julio, de quien casi no sabemos nada.

Este sacrificio de caracterización de unos personajes en beneficio de otros —cuyo retrato es admirable— priva al desenlace de verosimilitud.

No está justificada, hemos afirmado, la súbita locura de Delmira, y eso que ella vive a disgusto en su hogar y en su país, circunstancia que Roa se cuida muy bien de subrayar. Y es Delmira, precisamente, quien, en el desenlace, asume, de súbito, el papel protagónico. Es ella la que enloquece y no su padre ni la víctima de su padre.

En suma: existe una desproporción entre la excelencia de los retratos de unos personajes y la deficiencia en la presentación de otros.

¿Cuál hubiera sido la solución de Roa? Pues la respuesta está implícita en lo afirmado antes y, además, ha sido indicada: el cuento exigía la extensión de una novela o de una *nouvelle* para que cupieran cabalmente en la ficción una serie de antecedentes, una iluminación de situaciones individuales y no individuales que preparasen el desenlace y confirieran a la obra la proporción adecuada en la dramatización de los conflictos de que trata.

## MANUEL GÁLVEZ Y LA SOLEDAD INTERIOR

DR. MYRON I. LICHTBLAU  
Universidad de Syracuse.

NO PENSAMOS GENERALMENTE en el argentino Manuel Gálvez (1882-1962) al referirnos a la soledad interior como tema novelesco.<sup>1</sup> Otros novelistas, en particular su coterráneo Eduardo Mallea (n. 1903), se han servido de este tema como elemento primordial de toda su obra. Y, en efecto, la soledad espiritual, el aislamiento emocional y la falta de efectiva comunicación entre los hombres son temas más bien explotados por la generación que siguió a Gálvez; es decir, la generación que alcanzó su madurez en la cuarta década y llegó a reflejar la inquietud existencialista de la posguerra (1940-1960). Aunque Gálvez continuó escribiendo novelas hasta su muerte en 1962, sus mayores méritos dentro de la ficción latinoamericana descansan en lo escrito durante las tres primeras décadas de este siglo, el período de *La maestra normal* (1914), *El mal metafísico* (1916), *Nacha Regules* (1919), *Historia de arrabal* (1922) y *Hombres en soledad* (1938). Pero Gálvez, escritor tradicional en cuanto a su concepto de la novela y su técnica narrativa, sintió, no obstante, la angustia emocional del hombre en la compleja sociedad moderna, así como su tremenda soledad interior, que le oprime a cada paso. En varias obras, Gálvez planteó el tema de la soledad y del retraimiento dentro de un ámbito indiferente y a veces despiadado. No procuramos colocar a Gálvez en la misma categoría que aquellos novelistas analizadores de estados de alma; ni hay punto de comparación. Pero hay que señalar que esta misma inquietud la manifestó Gálvez en varios cuentos y novelas, juntamente con su propósito central de pintar am-

<sup>1</sup> Al repasar el Volumen III de *Recuerdos de la vida literaria*, que lleva el subtítulo *Entre la novela y la historia* (Buenos Aires, Librería Hachette, 1962), llegué a captar en todo su alcance la suma importancia, para Gálvez, de este tema de la soledad interior. Gálvez alude el tema indirectamente al hablar de su vida personal, y lo comenta de manera precisa al referirse a sus propias novelas.