

“SOTA DE BASTOS, CABALLO DE ESPADAS”

(Héctor Tizón, 1975):

LA NOVELA COMO PROCESO DE FORMACIÓN DE UN MITO

Marisa Moyano – Hugo Aguilar
Universidad Nacional de Río Cuarto
mmoyano@rec.unrc.edu.ar – haguilar@hum.unrc.edu.ar

“Sólo estaban las copas de los higueras y, entremedio, un jirón rosado, muy pálido, casi oscuro, que se iba. ‘He sido un hombre un sin mujer’; y en esa hora vaga la vio como si fuera la mujer de todos, la patrona confusa de este país. Pero ella, quiso decirse, no nos dará de almorzar a los hambrientos, ni nos consolará con otras músicas; sino que nos enseñará el camino del fierro y de la furia, de la discordia y el fuego frente a los otros; el camino de la guerra y con sus dedos apagará la música cómplice, adormecedora y podrida de las campanas de los conventos y nos enseñará lo agrio del sabor de las buenas palabras de los que aconsejan serenidad o resignación y prudencia y nos enseñará también que un mito puede ser una consigna de combate y que los hombres han nacido para sublevarse y pelear, no para esperar...” (II, P. 190)¹.

La intención del presente artículo es mostrar una forma de lectura de la novela que sea capaz de responder a los siguientes interrogantes:

- 1- Qué es la novela, en general y en particular;
- 2- Qué dice;
- 3- Cómo lo dice, y
- 4- Por qué lo dice de ese modo y no de otro.

Para poder llegar a las respuestas correspondientes, teniendo en cuenta que la materia narrativa sobre la que gira “*Sota de Bastos, Caballo de Espadas*” es histórica, debemos antes que nada definir qué entenderemos por historia y qué por ficticio en el trabajo. Tomaremos dos conceptos de la palabra historia. Uno, es el del relato de hechos reales verificables, documentados o no, que forman parte de la tradición cultural de un pueblo. Esta noción de historia es subsidiaria de los hechos que narra. Es decir, de los hechos en sí, producidos en el tiempo y en el espacio. Estos hechos adquieren su carácter de históricos en el momento en que son relatados y no antes. Al relato de los mismos, entonces, los denominaremos “historia”. La otra dimensión conceptual de la palabra es la narración pura y simple de hechos, reales o no, y que es la que la literatura utiliza comúnmente. La denominaremos “historia-narración”.

¹ Nos guiaremos por la edición de Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.

La materia narrativa sobre la que gira la novela es histórica desde el punto de vista de la primera definición, pero está enmarcada en un producto cultural que se define según la segunda. Estos es así porque toda materia que se manifiesta a través de un hecho cultural como la novela (historia-narración) es ficción, pues este hecho cultural particular se define por la posibilidad de extraer datos de la realidad para crear una nueva en la que sólo rigen las leyes que ella misma se da a sí y no las externas (historia).

De este modo, el principio de análisis necesario para caracterizar un hecho real (documentos, testimonios, etc.) será diferente del utilizado para caracterizar ese mismo hecho, ubicado a su vez dentro de otro hecho real (un producto cultural determinado: la literatura). Llegamos así a la idea de lo ficticio como principio de organización de lo novelado. Esta idea de lo ficticio nos lleva, entre otras cosas, al problema del género en la novela, en tanto se la defina como “novela histórica”. Pues, nos preguntamos, ¿se puede definir el género de una obra literaria a partir de su materia narrativa, de su tema? Postular la novela como histórica implica homologar las categorías ficticias de la literatura con eventuales categorías de la realidad, como si entre ellas mediara una relación de reflejo, cuando esas “categorías eventuales” de la realidad no se han definido, cuando no sabemos si existen y, sobre todo, cuando hemos dicho que la ficción es el único principio organizativo de la literatura. Sin embargo, sería posible atribuir a la novela el adjetivo de “histórica, desde el punto de vista de sus posibilidades de reinterpretación de un momento de la historia (1814) desde otro momento de la historia (1975), como forma de comprensión, acceso y respuesta de la época en que fue creada (en nuestro caso, reinterpretada aquella interpretación desde nuestro presente de lectura). De esta forma, la obra literaria adquiere una funcionalidad histórica por la cual es definible genéricamente como “novela histórica”, en tanto manifiesta una voluntad de comprensión e interpretación de la época en que fue creada. Esta voluntad la diferencia de otras obras de la misma época en las que no aparece, y la asocia a otras de la misma época en que esto sí sucede. Sólo en este sentido podemos entonces analizar una serie de obras que revalorizan interpretaciones históricas recurriendo a una mirada sobre el pasado que les permite proyectarse sobre el presente. Por lo tanto, sólo desde este punto de vista consideraremos a “*Sota de Bastos...*” como novela histórica. Esta definición constituye la respuesta general a la pregunta número uno, que nos formuláramos más arriba: es decir, “*Sota de Bastos, Caballo de Espadas*” es una novela histórica.

La materia narrativa de la novela plantea dos planos (hipotéticos) de desarrollo, que se presentan fusionados en la estructura. Esta división es artificial, pero permite aclarar esta estructura compleja. Estos dos niveles son la historia institucional y la historia del pueblo. Estos dos niveles son dos líneas de la historia-narración que coinciden, una con la historia, y la otra con el producto literario propio de la novela, haciendo la aclaración que –como dijimos al comienzo– ambos niveles son ficticios. Ninguno de los dos tiene una jerarquía ontológica mayor que el otro. La historia institucional, en nuestro texto, es aquella en la que el proceso de evolución de los hechos se articula con siguiendo los ejes de lo que podríamos denominar historia en su sentido general. Es la historia de las batallas recordadas, la historia del caudillo que ordena el éxodo, la historia “verificable”, pero que inmersa en lo literario pierde esa posibilidad de determinación. No es historia institucional entonces porque sea verificable, sino porque desarrolla hechos y maneja personajes conocidos por el lector, extratextualmente. A la vez, hay otra historia, la del pueblo. Esta se organiza sobre hechos y personajes que provienen del mismo proceso creador de la novela y no del exterior. Se organiza sobre las vivencias y características de algunos personajes (Urbata, Teotilde, Juan y el hijo perdido) y se inserta dentro de la historia institucional como

manifestación del modo en que ese pueblo interpreta, comprende y actúa en la historia. La historia institucional es la de Belgrano, la que escriben los manuales. A la del pueblo la escriben sus voces innumerables en la multiplicidad de versiones que corren de boca en boca sobre el personaje que la encarna como caudillo (el hijo perdido y marcado).

Recreando el proceso de lectura, podremos ver que lo que primero aparece es la imposibilidad de definir claramente qué se nos cuenta y quién o quiénes lo hacen. Si tomamos el problema de quién o quiénes, veremos que en cada parte separada por espacios en blanco aparecen narradores diferentes. Sin embargo, a medida que la lectura avanza, podemos determinar que hay al menos dos tipos de narradores: no, omnisciente absoluto, y otro tipo en el que convergen una multiplicidad de narradores diversos. Si verificamos qué cosa narra cada uno, veremos que el primero es general y abarca toda la historia-narración. Pero con él se entrecruzan otros narradores, omniscientes a veces, testigos protagonistas otras.

Dijimos que la novela está organizada sobre la base de una división de fragmentos separados por espacios en blanco, cada uno de los cuales constituye una secuencia. Postulamos aquí dos tipos de secuencias: secuencias-versiones y secuencias-cronológicas. Las primeras son las que se refieren a Urbata, Teotilde y el hijo perdido, a través de versiones en algunos casos, o como en la primera parte, en el acto mismo de ser de los personajes. Las segundas constituyen el fondo común y se refieren al éxodo y a los personajes de referencia extratextual que allí aparecen. Ambos tipos de secuencias se presentan de manera superpuesta. La primera parte comienza con una mención del éxodo que se constituye en el fondo común, y por ende, en el fondo tempo-espacial. Sobre este fondo se instalan las secuencias de Teotilde, Urbata y el hijo perdido, desde los cuales la novela nos remite a la época de la América insurrecta. En la segunda parte, también el éxodo constituye el fondo común, y sobre él se instalan las versiones sobre el hijo perdido, durante el mismo suceso histórico.

Aquel narrador omnisciente general será constantemente el fondo de la narración y se ocupará de la historia de Belgrano (éxodo), a la vez fondo temático común; pero se introducirá también en la diversidad de los otros narradores que se ocupan de Urbata, Teotilde y el hijo perdido. Éstos permiten que los personajes que protagonizan las secuencias-versiones ingresen, por la obediencia al bando, en el relato fondo común del éxodo. Así, podemos decir que existe un fondo común narrativo constituido por el tiempo del éxodo jujeño, las secuencias que a él se refieren y el narrador omnisciente general, todo lo cual constituye una trama donde se inscriben y engarzan las secuencias-versiones, su tiempo y los narradores.

Podemos decir que los narradores, distribuidos tal como están, cumplen una función que define a la novela particularmente y conforma su proyección extratextual: dar a la novela su carácter oral. En este contexto, la oralidad se definirá como la posibilidad de quitar a un único narrador el poder de estructurar la novela, pasando esta tarea a un grupo difuso y múltiple de narradores. Éstos, con el aporte de sus voces, hacen de la novela una red compleja de combinaciones y entrecruzamientos que dificultan su comprensión desde el punto de vista puramente lógico-causal. El dueño de esta red de significados aún difusa ya no es un ente abstracto, único, indiscutible y omnipotente (narrador omnisciente general), sino la comunidad. Ésta se vierte con su palabra en la tarea de explicar, explicarse e irrumpir conscientemente en la historia como sujeto de la misma. Así, aquellas dos historias (la popular y la institucional) que postulamos como niveles hipotéticos del desarrollo narrativo, adquieren realidad desde la oralidad, como categoría constitutiva de la novela.

¿Quién crea la historia? El pueblo mismo. Por ese camino, su modo de atrapar la historia, su modo de interpretarla, su forma de crear realidades propias, es su voz. Por

eso decimos que hay dos historias: una, la de Belgrano; otra, la del pueblo. A la de Belgrano la escribe y la dice un narrador omnisciente; pero a la del pueblo la dice no sólo ese narrador, sino y sobre todo, el pueblo mismo. Por eso la oralidad, pese a explicar la multiplicidad de narradores, no explica claramente todavía la estructura de la novela. Estructura dislocada, de difícil acceso desde una posición lógico-causal y conformada en muchos casos por capas superpuestas. Y esto es el máximo de información que un análisis lógico-causal nos puede dar. La oralidad es sólo el medio por el cual otra característica de la novela se manifiesta y se convierte en el eje estructurante real de la misma: esto es, el mito.

El mito es un producto comunitario y anónimo, propio de un grupo humano. Su creación no le compete a los individuos aislados sino a la comunidad, y ésta no se expresa por la palabra individual. Se expresa a través de múltiples voces y de múltiples modos. Estas múltiples voces y modos tienen un carácter oral. De modo tal, esta característica es la forma natural de producción de una creencia comunitaria que une y da identidad a un grupo. En nuestro caso, esa creencia es el mito. Y allí reside el carácter de medio de la oralidad.

Más arriba hablábamos de la historia del pueblo y de la historia institucional. Ambos planos se superponen en una sola imagen, donde distintos tiempos, distintos personajes, distintas versiones de los hechos narrados y distintos narradores, se fusionan en una estructura circular. Ambas historias, si bien fragmentadas y superpuestas sin rigor lógico-causal, configuran un doble movimiento: centrífugo y centrípeto. El centrífugo es la línea de un fondo común (el éxodo) que se expande hacia procesos generales históricos y hacia el futuro. El centrípeto se inscribe dentro de aquel pero se particulariza en personajes individuales que no tienen referencia extratextual y que recorren inversamente el proceso en el campo tempo-espacial; pero en el transcurso general de la historia siguen la corriente expansiva como una capa subyacente pero conducente de la misma. Esto implicaría que esta estructura no lógico-causal sólo nos puede llevar a deducir la complejidad de la realidad configurada, porque toda otra interpretación será válida pero parcial. En cambio, considerando esta estructura como circular e inscribiéndola en otro tipo de racionalidad, la misma podría ser vista como una estructura mítica. Desde este punto de vista, la novela constituye la narración de la formación primaria de un mito, lo cual conforma su sentido peculiar y original que hace a la novela ser tal.

Un mito cuenta una historia sagrada, relata cómo un hecho ha venido a la existencia gracias a la presencia de seres sobrenaturales. Es el relato de una creación que narra la irrupción de algo sagrado, historia verdadera porque concierne a la existencia de un pueblo, se instala sobre su conciencia colectiva y le permite actuar sobre la realidad². Existe una realidad, pero el pueblo no la vive como historia verdadera, como “su historia”, porque no es a través de ella que se siente definido en su

² Cuando decimos “historia verdadera”, la palabra historia adquiere un sentido nuevo y distinto de los anteriores. En esta nueva noción de historia se instaura la diferencia del mito con la leyenda, lo ficticio y la fábula. El mito es historia verdadera pues en él habita el conocimiento del secreto del origen de las cosas y el hombre. El mito da razón de la existencia del hombre y del cosmos y hasta fija el modo como éste puede actuar sobre la realidad. De esta forma, el mito como historia verdadera, en su carácter de historia sagrada, se hace distinto, por un lado, de la fábula o narración de un hecho o hechos creada por el hombre y que no lo comprometen existencialmente. La fábula es ficción, el mito, no. Por otro lado, la leyenda se hace distinta del mito, ya que desde un punto de vista occidental, la idea de leyenda posee una connotación de relato maravilloso, y aún desde el punto de vista no occidental, la leyenda –aunque pueda tener un trasfondo de realidad– no compromete al hombre, ni a la creación del mundo, ni a los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha venido a ser lo es; cosas de las cuales el mito sí da cuenta.

condición de pueblo. Es por ello que crea su propia realidad a través del lenguaje, realidad que los cohesiona e identifica como pueblo y, a la vez, en un doble movimiento, le permite incorporarse activamente como agente de la historia. Esa realidad creada es un mito. Ese mito es la historia del hijo perdido de Teotilde y Urbata, marcado con una señal sagrada. Es en torno a él que el pueblo genera un mito a través de la oralidad, de las múltiples versiones en torno a ese hombre señalado, perdido en el monte, y a su regreso; versiones que el pueblo relata de distintas maneras, a través de secuencias circulares y contradictorias de los mismos hechos, agregando su propia cosecha de símbolos.

Un símbolo no es la representación unívoca de un objeto o un hecho, sino que es el modo particular en que éste puede manifestarse; es una realidad compleja que asocia varios niveles de significado: no tiende a representar unívocamente una cosa, sino a convocar una pluralidad semántica. Ese hombre que se ha perdido está marcado por una señal, una estrella en un dedo; ha huido persiguiendo un chanco; ha regresado en un caballo blanco, buscando una espuela impar de plata y cargando un catalejo, según van acumulándose versiones del pueblo en torno a su partida y a su regreso durante el éxodo. Las distintas versiones se acumulan y reproducen infinitamente el mismo hecho desde múltiples voces y de múltiples modos, generando constantes recursivas. Esas constantes se van cargando de significado a lo largo de las versiones, por acumulación de hechos y por el contexto histórico de las guerras de liberación y el éxodo jujeño. Esta recursividad es la que convierte a una señal en símbolo. En este proceso de carga semántica los símbolos adquieren su diversidad significativa en la obra desde el texto mismo. Este proceso es doble. La recursividad de las señales las convierte en símbolos, pero la recursividad de los símbolos ya cargados y la acumulación de los mismos recargan sus sentidos. En este punto de unión entre sí de símbolos, nace el mito. El texto es quien define, ubica y funcionaliza los símbolos. Esta novela, como toda obra literaria, crea sus propios símbolos, los cuales pueden o no tener un correlato antropológico. Lo cierto es que en esta novela no es necesario recurrir a ese correlato antropológico (definición de símbolos según una determinada recolección de los mismos), sino como punto final y prescindible del análisis, donde los símbolos se inscribirán o no en un ámbito cultural mayor que el expresado en el texto.

La primera parte de la novela, *'Pulperos, Caballeros y Pordioseros'*, se instala en un fondo común (el éxodo), pero este movimiento expansivo contiene otros relatos. Hay un movimiento de retorno hacia el período de las luchas insurreccionales de la América Hispana, presentado a través de personajes de referencia intratextual, cuyas vidas se presentan en forma descronologizada y superpuesta desde múltiples versiones. Desde esta perspectiva, la novela se estructura en un tiempo circular: versiones superpuestas de la vida de Teotilde, Urbata y el hijo perdido se instalan en un círculo mayor, la historia del éxodo jujeño, que –su vez– contiene otros círculos concéntricos, como las luchas insurreccionales de América. Dentro de este marco, podemos advertir dos relatos superpuestos que asumen un carácter mítico:

- El del hijo de Teotilde y Urbata que se ha perdido, en torno al cual se va gestando un mito profético. Según varias versiones, su nacimiento se dio entre señales ("*extraños objetos voladores*"), porque "*cada veinticinco mil años suceden catástrofes porque la tierra baila y se duerme en uno de sus polos como ahora*". El hijo nace marcado por una estrella y se pierde en el monte tras un chanco. Pero regresa en busca de su identidad, simbolizada en una estrella de plata, su destino (la esperanza de su pueblo), luego de haber visto el descuartizamiento de Tupac Amarú y otras insurrecciones. Busca su identidad, identidad

que le van proporcionando las múltiples versiones proféticas que el pueblo hace circular: *“La vieja bruja había dicho al nacer... ‘su cabeza se destacará por encima de la de todos’”; “Mi padre me había hablado siempre de un hombre que tendría una señal en un dedo”*. Este hombre se busca y está en boca de todos.

- El de Urbata, su padre, quien en su huida se va transformando en profeta de estos tiempos de opresión en que el rey está preso por los franceses. El hecho de que sea hijo de los conquistadores se conjuga con que su hijo haya sido educado entre los indios, para hacer que este señalado sea hermano de todos los hombres, y él, en consecuencia, *“padre de todos los hombres”*. Urbata se va transformando en profeta del pueblo (*“soy la voz de mi pueblo”*) y anuncia a través del símbolo del mar que nuevos tiempos llegan: *“También mi pueblo es loco y disparatado, y piensa que en el mar aunque no sepa cómo es”*; mar que para los españoles es *“lo más cercano a la tierra pecadora”*, mar desde el que vino *“un jinete con un catalejo y una guitarra”*. Va anunciando que nuevos tiempos llegan: *“La verdad corre por las calles”* y *“la guerra con los libros ha fracasado, llega la hora de la espada”*.

Las versiones del hijo predestinado y de la guerra que se acerca se van unificando por su boca y por la del pueblo. *“El destino de su hijo perdido. Los vientos de una guerra inevitable levantarán el polvo y vendrán la miseria y las moscas”, “sucumba este gobierno de veinte generaciones y sólo queden en pie los cabeza-nueva sin memoria”*. Urbata anuncia el levantamiento del pueblo de la mano de un hijo marcado. Por otro lado, su hijo busca su identidad en una rima y una espuela de plata *“para que todo cambie”*, porque *“lo que es bueno para un hombre debe ser bueno para todo un pueblo”*. A la identidad que busca se la va dando el pueblo, asociando versiones y símbolos que supuestamente trae el hombre marcado. Los símbolos se van acumulando: la estrella, la espuela, el catalejo, el chanco, el caballo, la rima. Quien los posea traerá a este pueblo la libertad: quien tenga la espuela *“tendrá el secreto de la esperanza”*, *“Dicen que un chanco blanco y enorme se la tragó, ése que todos persiguen... Quien tenga la otra y encuentre ésta será dichoso. Encontrará al padre y a la madre. Y una vez juntos todas las miserias de este pueblo desaparecerán... También el que tenga una y consiga la otra hallará la rima del cantar que nos falta”*. Se va fundando así, oralmente, el mito profético: la espera del hombre de la estrella. Paralelamente, un profeta anuncia nuevos tiempos que se acercan de la mano de un hombre marcado.

Esta primera parte tiene una doble función: mostrar la opresión de España y las ansias de libertad en los nuevos tiempos. Por otra parte, se muestra cómo el pueblo va creando un mito profético que interpreta desde dónde vendrán esos nuevos tiempos. Las versiones acumulan símbolos a partir de las señales del hombre profético que guiará al pueblo en esa etapa histórica. Profecía de libertad y formación del mito del hombre predestinado para lograrla. Historia y mito se funden para dar al pueblo una interpretación de esa historia: va irrumpiendo lo sagrado, paralelamente las insurrecciones se van produciendo.

En la segunda parte, *‘El Centinela y la Aurora’*, el éxodo ocupa toda la novela, pero el mito profético potencial asume un papel activo. Ya se ha producido la revolución de mayo, pero el pueblo jujeño vive ese cambio y ese proceso liberador a

través del éxodo. El hombre de la estrella aparece ahora ante ese pueblo como sostén de la guerra. Historia institucional e historia del pueblo se funden; caudillo extratextual que lleva adelante el éxodo y caudillo mítico que el pueblo ve como la encarnación de ese proceso liberador. Nadie lo ha visto, pero todos hablan de él; y el pueblo asume la guerra a través del mito. El mismo Belgrano cambia su postura, porque esta guerra ya no es una *“contienda de caballeros”* sino una *“guerra del pueblo”*. Las versiones en torno al hombre, al héroe que lucha con los realistas, giran oralmente, conviven, se contradicen. Y el pueblo lo siente vivo, siente a través de él su propia historia: durante el éxodo muchos se unen a la guerra, pero *“no era la paga, ni el patriotismo, porque la patria constituía una idea para aquellos que habían leído libros... Qué es lo que unía ahora a este grupo de peones, de vagos, de antiguos cuatreros?... Eran otras músicas las que llegaban ahora a los oídos de aquellos hombres, otros entusiasmos más simples.”* Es el mito quien ahora los une para dirigir y protagonizar un proceso histórico. Ese mito se hace leyenda para los españoles: se sabe por versiones que el hombre de la estrella ataca sus tropas, pero nadie lo ve (*“Que no tiene manos, y que cambia de cara y de color de pelos, igual que los judíos y los santos”*). También Belgrano ve que el mito cobra forma viva ante el pueblo: *“Algunos lo llaman eso nomás: el hombre del catalejo. Otros lo llaman José. Yo nunca lo he visto. Pero sé que anda desde hace mucho buscando una espuela para saber quién es”*.

El mito del hombre de la estrella se va gestando por las versiones del pueblo, pero en la guerra se van cargando semánticamente los símbolos que lo actualizan: el chanco es la salud para el pueblo, la espuela es la esperanza, el catalejo es su contacto con las estrellas que marcan el destino del pueblo. Éxodo y pueblo en lucha se interpretan por el mito. La guerra en que el pueblo es sumido sin saber por qué, va adquiriendo sentido en la corporalización de un hombre-mito que les permite interpretarla. Es el mito *“la otra música”*, *“la alegría”* por la que pelean, la *“magia y el semen”* que salvará al país. El pueblo, oralmente, ha gestado un mito, una idea sagrada que se instala en su conciencia colectiva y le permite actuar sobre la realidad de la guerra. Mito e historia van gestando la formación primaria de una épica oral que interpreta la lucha heroica por la liberación.

La retirada de Jujuy no es el fin de la novela; le ha permitido al pueblo crear un mito, una historia que no acabará nunca hasta que la liberación se concrete. Por eso su fin es circular: ha nacido un nuevo niño con una estrella en el dedo, el hijo de Juan el adobero, un hombre anónimo del pueblo. Y su madre dice: *“Hijo tráeme la claridad que alumbre a este país... Toda guerra ha sido hasta hoy una contienda entre señores y sólo de aquí en más será una guerra del pueblo, una guerra del cielo y de la tierra y del agua. Pero no ahora sino después, cuando estas espadas con sus filos mellados contra los huesos no sirvan de nada”*. La guerra será distinta porque el pueblo ha creado un mito que le permite interpretarla y llevarla adelante como una historia sagrada hasta que la liberación se concrete.

Esta circularidad puede justificarse también en la idea del juego en el mismo contexto de los títulos. Si aceptamos la idea de que a cada parte de la novela le corresponde una de las figuras del título (*“Sota de Bastos”* a la primera, *“Caballo de Espadas”* a la segunda), podemos llegar a la noción que subyace bajo estas denominaciones: la noción de la historia como juego. Si la figura de la Sota de Bastos representa al Infante, al dominio colonial español, y el Caballo de Espadas al ejército libertador al que el pueblo debe plegarse en el éxodo, es necesario que el título sintetice esa doble imagen. Imagen que se solidifica a la luz de la función que adquiere el juego de cartas en la novela. Un ejemplo esclarecedor:

“- Por qué pues había yo de perder?”, pregunta Balderrama a una anciana.

“- *Porque habías puesto más interés en ganar que en jugar y no has visto el juego.*”, es la respuesta.

Esto nos está diciendo que si la historia es un juego en donde la identidad se puede perder o ganar, donde las revoluciones y los cambios se alcanzan o no, es imperativo seguir el consejo de la vieja. Si se juega para ganar, sin pensar en el juego mismo, se pierde; pero si se juega poniendo atención al modo de hacerlo, y no sólo para ganar, es posible la victoria. El camino del cambio entonces, depende del azar, pero sobre todo de quien juega. En la historia el jugador es el pueblo y la historia el juego; si este jugador no es dueño de sí mismo, no es dueño de sus raíces y de su voluntad, perderá. Sólo un jugador conciente tiene la posibilidad de ganar. Un ingenuo o un impaciente no. Por esto decimos que esto justifica la circularidad, pues proyecta el mensaje de la novela al ámbito real de la lectura.

Este mensaje nos dice en una de sus líneas que la posibilidad de la revolución, del cambio, o como se quiera definir el proceso por el cual el pueblo se hace dueño de su destino y de su historia, es una posibilidad abierta -como la misma novela- que no está agotada. Ahora bien, el arquitecto o idea abstracta de la liberación es universal. El mito de la liberación también lo es en un sentido general. Pero como todo mito es actualizado por símbolos particulares, decimos que el mito es originario de América, en tanto los símbolos que lo construyen son producidos por un ámbito determinado: una comunidad de América. En este sentido afirmamos la americanidad del mito, pero esto se afirma por una vía extra: el principio de immanencia que gobierna la utilización de los símbolos en la novela. Los símbolos utilizados (espuela, rima, mar, etc.) cobran sentido desde el texto y no desde una definición extratextual de su significado fijada convencionalmente (como el diccionario de símbolos). Esto reafirma la filiación americana del mito, pero además trae aparejada una consecuencia importante: un mito puede ser expresado por símbolos distintos; una espuela, una lata de tomates, una piedra, son sólo el medio material por el cual el amplio universo mítico puede expresarse. Las posibilidades, así, son infinitas. En determinados procesos históricos un pueblo crea mitos para interpretar su historia; porque es la historia el proceso que conduce a un pueblo a su liberación; pero es el mito que este pueblo crea en torno a la historia lo que marca colectivamente su destino.

En conclusión, nos habíamos preguntado:

1 – Qué es la novela:

En general, es una novela histórica, pues muestra una voluntad de interpretación de la historia al proyectar su mirada sobre un hecho de la historia pasada (éxodo) para interpretar el momento histórico en que la novela es producida (1975). En un intento particular, la novela es el proceso de formación de un mito que le permite al pueblo interpretar la historia para volverla propia. El mito explica, da razón justifica y permite al hombre actuar sobre la realidad.

2 – Qué dice:

El sentido de la novela al que arribamos puede inscribirse en dos niveles: el textual y el extratextual. El nivel textual sostiene la existencia de dos historias, la historia institucional y la historia del pueblo. Ambas historias deben unificarse para constituir un verdadero proceso liberador del pueblo, porque éste no sólo debe ser partícipe, sino agente de su propia historia y transformación. El nivel extratextual proyecta este mensaje textual al ámbito de la lectura: afirma la convicción de que el proceso de liberación aún no se ha cerrado en la historia argentina. De allí la noción de circularidad extratextual que define a la novela como obra abierta.

3 – Cómo lo dice:

La novela desarrolla estos significados mediante una estructura circular que gira sobre la oralidad, en la cual confluyen y se superponen distintos narradores, distintos tiempos, distintos espacios y distintos hechos y personajes.

4 – Por qué lo dice de ese modo y no de otro:

La novela adquiere una forma circular, pues circular es el proceso que expresa: el del proceso de formación de un mito. Todo proceso mítico es circular, pues reactualiza en el presente un hecho o idea del pasado, para proyectarla sobre el futuro. Este movimiento tiene dos momentos: el de la creación del mito y el de la transmisión. La novela reproduce el primer momento, el modo de producción. El mito es un producto cultural comunitario, no individual; su creación entonces es oral, pero de una oralidad grupal. De allí que la novela adquiera una forma circular, basada en la oralidad. Esta forma es necesaria para que lo narrado se conjugue con el modo en que se expresa. De esta forma, por ejemplo, con una estructura lineal de la narración, aquellos dos elementos no coincidirían y la novela no sería lo que es.

Este tipo de análisis de las obras producidas en el interior, es el que sostenemos como vía real de conocimiento de la literatura. Sin preconceptos como el de reflejo, documento o regionalismo, tratando de respetar lo que la obra es, lo que dice, y su modo de hacerlo; sin condicionamientos a una abstracción ilegítimamente valorativa y literariamente no pertinente; sin supuestas regiones o regionalismos definidos por la referencialidad directa y externa.-