La oda a la cebolla
de Augusto Roa Bastos

Quiero laurearme pero me encebo.
César Vallejo

En «Contar un cuento» de Augusto Roa Bastos, el gordo (interlocutor del narrador principal, un joven periodista) dice del acto de contar:

Para mí, la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla, o imaginarnos una cebolla. ¿Usted le saca una capa tras otra, y qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos. (90)

Se repite la analogía entre la cebolla y el cuento tres veces más. En la página siguiente el gordo dice de sí: «Yo mismo hablo y hablo. ¿Para qué? Para sacar nuevas capas a la cebolla» (91).

Más adelante, el narrador dice del gordo: «Nunca se sabía cuándo decía un chiste o recordaba una anécdota, en qué momento concluía un cuento y empezaba otro sacrítilo del anterior, desplegando la cebolla» (93). Y finalmente, el narrador dice: «Contó varios cuentos. Quizá fueron uno solo, como siempre, desdoblado en hechos contradictorios, desgajado capa tras capa y emitiendo su picante y fantástico sabor» (95). Es evidente que por lo menos en este relato la cebolla es metáfora del cuento, como lo es la fotografía para Cortázar o el laberinto para Borges. Es mi propósito aquí estudiar la estructura cebollesca de este relato, y por extensión, de la obra de Roa Bastos.

El cuento está estructurado por las aparentes divagaciones del gordo, cuyos cuentos abundantes se revelan, como queda claro en la frase citada ya, variantes de un solo cuento. Ese cuento esencial lo cuenta al final: «De un tirón, sin más interrupciones ni digresiones» (95). Es el siguiente:

El hombre vio en sueños el lugar donde había de morir. Al principio no se entendía muy bien dónde estaba. Pero el gordo, contra su costumbre, se explayó al final en una profusa descripción. Contó que el hombre vivió después temblando de encontrarse en
la realidad con el sitio predestinado y fatal. Contó el suelo a varios amigos. Todos coincidieron en que no debía darse importancia a los suelos. Acudió a un psicópata que sólo consiguió aterrizar aún más. Acabó encerrándose en su casa. Una noche recordó bruscamente el sitio del suelo. Era su propio cuarto en su casa. (95).

La continuación, a cargo del narrador, es breve y previsible: el gordo calla, la voz quebrada y la cara lívida, señalando con la mano el hueco de la puerta donde no hay nadie. Se dan cuenta de golpe de que «lo que el gordo había descrito punto por punto era el cuarto en que estábamos» (96). Cuando el narrador y sus amigos vuelven a mirarlo ya está muerto, clavados los ojos en ellos «con una burlona sonrisa» (96).

El relato final termina entonces con la muerte del gordo, el que (dentro del cuento del narrador joven) es quien narra su propia muerte, aunque lo haga en tercera persona (con los suelos «del hombre» de sus relatos). Terminar de contar es morir, lo que convierte el acto de contar en sí en la vida. Contar digestivamente, como ya lo sabía Scherzade, es sobrevivir. Todos sus relatos anteriores, entonces, devían del relato esencial, el relato que se puede contar «de un tirón» porque lleva al Fin, a la nada. «Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos» (96).

Como nos enseñó Todorov en su ensayo sobre las 100 Noches, ya que es imposible que alguien nos cuente su propia muerte, el relato se conserva a través del mecanismo de una secuencia de narradores u «hombres-relatos» y de una estructura narrativa de cajas chinas. Por este motivo es sumamente feliz la imagen de la cebolla en este relato: capa tras capa (y su nombre, que proviene del latín caespula, alude a esta estructura), opacas o semitransparentes, la cebolla repite una y otra vez el acto de ocultar y revelar otra capa que es idéntica a la anterior. La cebolla también divaga.

Y sin embargo, la cebolla es una cosa extremadamente humilde, y compararla al acto literario en sí tiene algo de ridículo. Así lo dice Vallejo en su gran soneto «Intensidad y altura» (un poema sobre la poesía, como el relato es un cuento sobre el arte de contar), cuando escribe: «quiero laurarme pero me encebollo» (261). La cebolla es antítesis del laurel, imagen ilustre de la poesía. En vez de enaltecer, rebaja, y alude no a la cabeza sino al cuerpo, la carne encebolillada del soneto de Vallejo. La famosa «Oda a la cebolla» de Neruda repite este movimiento hacia abajo. Las metáforas iniciales («iluminosa redoma», «petalo a petalo», «escamas de cristal»), «viembre de rocío») la comparan con flores («redonda rosa de agua») o estrellas («clara como un planeta»), imágenes poéticas ilustres (1: 481). Sin embargo, los versos más importantes de la oda de Neruda son los que celebran la humildad de la cebolla:

En dedicado papel, sales del suelo,
extra, intacta, pura
como semilla de astro,
y al cortarse
eclipsa en la cocina
sube la única lágrima
sin pena. (1: 482)

El poema de Neruda alude —como el soneto de Vallejo y el cuento de Roa Bastos— a las relaciones de la cebolla con la literatura. Al llamarlo «hada madrina» la convierte en la Musa, una Musa «eterna, intacta, pura», al alcance de todos aunque conside rada indigna por los que no conocen su «delicado papel». Escribe Neruda, «Nos his cesto llorar sin afligirnos» (1: 482), imagen que sirve también para la literatura, aún para esa literatura lacrimógena que va de Chauteaurian a Jorge Isaacs1.

Ahora bien, el relato esencial de «Contar el cuento», el del protagonista que narra su propia muerte, tiene indudables semejanzas con un cuento folklórico ilustre que aparece en los relatos de la noche 351 de las 100 Noches2, y en Historia universal de la infancia de Borges, esta vez con el título de «Historia de los dos que soñaban». Es el conocido relato del sonador que sueña con un tesoro escondido en otra ciudad, y que al viajar hasta allá se encuentra con otro que dice haber soñado con un tesoro escondido en el jardín del primer soñador. En The Master of Ballantrae de Robert Louis Stevenson, el mismo argumento se utiliza como base de una especie de cuento policiaco en el que un personaje descubre un pozo, inventa un suelo para atraer a su enemigo al pozo, y se lo cuenta para matarlo indirectamente (a través de la sugestión diabólica del relato). Este fragmento de la novela de Stevenson fue reconocido como una especie de cuento policiaco por Dorothy Sayers, quien lo incluyó en sus Tales of Detection con el título «Was It Murder?». Borges y Bioy Casares lo bautizaron con el nombre «La puerta y el pozo» al incluirla en la primera serie de Los mejores cuentos policiales. El motivo del relato que hace llegar la muerte aparece en «Abenjack el Bojari, muerto en su laborinto» de Borges, en «Las previsiones de Sangúcamo» de Busters Domez y en El sueño de los heroes de Bioy. Otra variante del mismo argumento es el breve relato de Cortázar, «Continuidad de los parques». La asociación del relato del sonador con la muerte (sea asesinato o suicidio o muerte natural) funciona como un juego de cajas chinas, de múltiples relatos que llevan todos el mismo sentido final. Sabine Horl, la única persona que yo sepa que se haya ocupado en detalle de este relato de Roa3, observa que el relato «empieza brevemente con una demanda, con la pregunta directa y provocante por la verdad: ¿Quién me puede decir que eso no sea cierto?» (69), y comenta: «Para no caer en el atropello, el único tema que queda es éste: la insuficiencia misma de las palabras, la duda del escritor sobre su propia competencia» (70). El conflicto central del cuento entre el lenguaje y el silencio es entonces parte de una dialéctica que abarca no sólo al gordo y su joven interlocutor (nuestro narrador) sino también autor y lector. De esta forma podemos rescatar «Con-

1 El nombre en inglés y francés, atisos o cínganos, tiene que ver por su etimología con unión.
2 Para un comentario interesante sobre la función de las lágrimas en María, véase el artículo de Silvia Malley.
3 En la traducción inglesa de Burton, el relato se titula «The Ruined Man Who Became Rich Again Through a Dream». Hay una variante similar en The Tales of the Hitch-hidam de Martin Barber, y otras variantes en el folklore de muchas culturas.
4 He analizado este relato en El precurso del velado, 127-31.
5 Ver el trabajo de Milagros Ezquerro en el presente volumen. (R.)
tar un cuento como modelo no sólo para la producción cuentística del escritor paraguayo, sino para su obra narrativa total.

Si el signo de la narración cebollesca en este relato es la digestión, el desvío que prolonga la vida del narrador, podemos comprobar la importancia de la narración oblicua en toda la obra narrativa de Roa Bastos: los cuentos, Hijo de hombre, y, claro está, Yo el Supremo. En este último texto, además, es de importancia capital la muerte del narrador, y el relato imposible, el hecho de que nos cuenta su vida desde la tumba, se justifica en la proliferación de detalles fantásticos: los seres petrificados de Tevecó, la forma de los pies del escribano que se conserva en el agua de la palangana, los seres sin ombligo que nacen de las cifras inventadas del censo nacional, etcétera. Es así que podemos confirmar la importancia de este cuento como modelo de la escritura de Roa, y como indudable precurso del proceso de enunciación de Yo el Supremo.

Daniel Balderston

Obrascitadas