

Análisis de un diálogo elíptico a orillas del macrocosmo paraguayo

Gérard Gómez

Indiscutiblemente, "Sólo un momentito" es uno de los cuentos más brillantes escritos por el autor paraguayo Rubén Bareiro Saguier. Este cuento forma parte de la obra *Ojo por diente*¹ premio de la *Casa de las Américas* en 1971. "Sólo un momentito" relata la arrestación y la ejecución de un guerrillero hecho prisionero por las tropas del gobierno totalitario paraguayo durante la Guerra Civil de 1947. Los acontecimientos hicieron que, por casualidad, fuese el propio tío y padrino del condenado-guerrillero quien dirigiese el pelotón de ejecución. Así, antes de la ejecución se establece un diálogo elíptico a través del cual el lector puede constatar diferentes aspectos muy significativos del universo paraguayo, como por ejemplo el del paisaje, el del recuerdo (o el del mundo interior de los personajes), o también el que advierte el trágico destino del hombre paraguayo. Observamos, pues, que el joven protagonista se encuentra en una situación ambigua frente a los acontecimientos puesto que debe ser fusilado, pero repentinamente nace la esperanza de ser liberado por un miembro de su familia. También podemos notar la fusión víctima-asesino basada sobre la relación muerte-poder, a menudo eje central de la colectividad del país en aquella época, administrada y dirigida por Partidos políticos corrompidos. Para poder analizar y situar de manera crítica y objetiva este relato, hay que prestar mucha atención a los factores siguientes: los personajes, el narrador, los paisajes, los símbolos, el tiempo y el espacio.

Así, hay un desequilibrio entre los personajes ya que uno de ellos es prisionero y condenado a muerte y el otro comandante del pelotón de

ejecución. Al primero, se lo percibe como un guerrillero y al segundo como un miembro importante de las fuerzas armadas del gobierno. La situación privilegiada del tío-padrino es muy significativa ya que posee el poder militar, pero sobre todo, el familiar (que también es un poder religioso); existe, pues, un doble antagonismo entre ellos: la dualidad debida a sus relaciones políticas y familiares (este último es muy revelador de la sociedad mestiza del Paraguay). Escribe Dominique Bouzigues Lamoise -crítica y analista de la obra de Rubén Bareiro Saguier-:

La presencia de los dos personajes en el cuento, como motores únicos de la acción, sugiere la aparición de un conflicto y la existencia de una jerarquía entre los dos.²

Naturalmente, el condenado pide (con moderación) a su tío-padrino que le ayude: "*Sea paño (...), adelantó las manos para recibir la bendición*" (p.11), pero éste sólo puede (o no quiere) ofrecer una ayuda moral al joven y propone (de manera cáustica) ir a ver a la compañera del prisionero (embarazada de este último) después de la ejecución: "*No te preocupes, mi hijo. Mañana me voy hacia el lado de tu casa ; le voy a ver en tu nombre. Si necesita algo me ha de encontrar sin falta*" (p.13). Se puede sostener, paradójicamente, que el tío-padrino tiene mucho cariño por su sobrino: "*El hombre miró a su sobrino con dulzura, su voz era lenta, cariñosa*" (p.16), pero si desde el punto de vista moral, el tío-padrino cede a la súplica del condenado, su ayuda se termina irónicamente ahí

mismo, ya que salvarle la vida significaría anular la ley prescrita por su Partido: "Cuando hay revolución cada uno defiende su color; cuando la muerte viene, no hay tu tía" (p.12).

De esta manera, si la ayuda moral existe, la ayuda político-administrativa es inexistente. Notemos que hay una total contradicción humana de la parte del tío-padrino ya que para él, la muerte de un prójimo no tiene el mismo valor que el color de su Partido. Sin embargo, una vez más, este antagonismo se funda sobre una ósmosis afectiva basada en unos códigos morales y sociales muy estrictos en el Paraguay.

Por otra parte, la afectividad y el respeto que siente el joven condenado hacia su futuro verdugo (y padrino) así como la influencia –eminente matriarcal– de la familia paraguaya, son sorprendentes: "Que cuide a mi hijo, no va a tener padre pero ha de tener dos madres" (p.14). La relación ahijado-sobrino-tío-padrino se explica como la expresión formal del enlace de dos culturas: la hispánica y la guaraní (que representa el sincretismo del país). Es importante señalar que los matices, los tonos diferentes, los puntos de suspensión, los gestos y el diálogo corto y conciso de los dos personajes constituyen la esencia misma del relato. Dominique Bouziques Lamoise lo expresa con claridad: "El narrador emplea la descripción de los personajes mientras dialogan, descripción enfocada en los gestos de los hablantes."³ El carácter sobrio del diálogo es el resultado de una tensión emocional muy fuerte entre dichos personajes; es por eso que los discursos son concisos, sin rodeos. Desde luego Marie Claire Zimmermann –igualmente muy conocida por sus trabajos sobre Rubén Bareiro Saguier– escribe con gran precisión:

El lector sólo descifra el texto gracias a la función de suspenso que se creó con la aparición del pronombre neutro "lo" que además, se encarna con "el hombre"; esta forma cumple el papel de sujeto del verbo ya que el sustantivo "padrino" sólo es complemento.⁴

La vista (o sea la mirada de cada personaje) es el principal instrumento de comunicación entre ellos, capaz de transmitir y vehicular todos los sentimientos. Algunos ejemplos son explícitos, como el espíritu incommovible del tío-padrino: "fijó en la cara del muchacho una mirada marrón intensa" (p.12), la esperanza del condenado: "en cuyo fondo

brillaba una brizna de esperanza, quizá un ruego" (p.14), su desasosiego: "los ojos del muchacho se perdían en la dirección imprecisa del monte" (p.13) o también aquel intercambio de cumplidos: "El muchacho no dijo nada, fijó una mirada de gratitud en la cara ancha del hombre" (p.16). Sus comunicaciones se terminan en una fusión visual: "el hombre volvió los ojos a la cara del adolescente; sus miradas se cruzaron, se confundieron, se hicieron una pasta" (p.16).

Además, los gestos del tío-padrino son muy reveladores (pero muy paradójicos) puesto que llevan consigo una actitud a la vez humana y política. Por ejemplo: "El hombre había cambiado de mano el arma para trazar la tosca cruz de aire con dos dedos de la mano derecha levantada. Terminada la señal, le pasó la diestra. El apretón fue rudo, breve, cordial" (p.11). Por otra parte, el arma sola, resume el antagonismo que separa pero que también reúne simultáneamente a los dos personajes: "Sus manos acariciaron el arma que estaba bajo su brazo como un niño dormido" (p.14).

A través de la descripción que nos hace Rubén Bareiro Saguier, tenemos una vista general del acontecimiento; pero con mucho talento el autor paraguayo deja de lado la visión estrictamente individual que podríamos tener de cada protagonista para privilegiar magistralmente la fusión espacio-temporal de los dos personajes, teniendo, sin embargo, cada uno un papel bien definido. Para atestiguar su propósito, el escritor paraguayo aleja los dos personajes principales de los otros protagonistas: "Con un ligero movimiento de cabeza el hombre indicó la izquierda y ambos se apartaron varios metros del grupo de prisioneros" (p.12). Esta localización en el espacio de los personajes acentúa aún más la simbiosis que se ha creado entre ellos y el paisaje circundante. Mas eso les pone sobre un mismo nivel ya que la naturaleza, hermosa pero cruel, no privilegia a ninguno de los dos: "El resplandor ciego del mediodía altísimo indicaba que, en cualquier momento, una centella, un latigazo de fuego podían fulminar a cualquiera de los dos" (p.13). Así también descubrimos una ósmosis muy significativa a través de sus sombras: "Los pies chupaban sus sombras y las pasaban al fondo de la tierra roja y sedienta" (p.13), o "Dos agujeros en el suelo sangriento, calcinado por el solazo" (p.15). Los dos personajes llegan a convertirse en parte integrante del paisaje: "Dos árboles plantados en medio del campo, de esos que atraen los rayos secos"

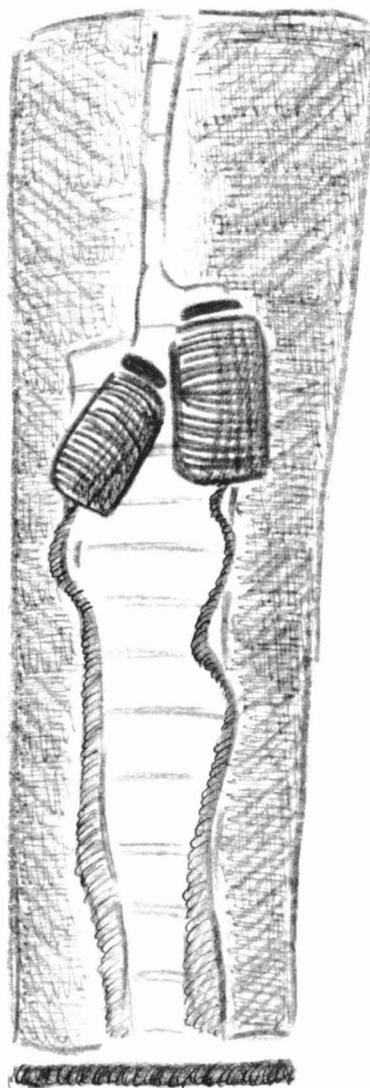
(p.13). Así, siendo idénticos delante de la fatalidad del tiempo y del espacio, la tragedia toma otra apariencia.

El cuento "Sólo un momentito" está establecido a través de un narrador que domina todos los aspectos del relato; al mismo tiempo, éste posee una posición de superioridad gracias a una visión en perspectiva. Igualmente, "Sólo un momentito" está referido por un narrador exterior al desarrollo del relato; habla de los protagonistas en tercera persona, conoce sus sentimientos y les oye platicar a través de sus diálogos. Existe también de su parte una sincera resolución ya que focaliza su discurso sobre el joven condenado, víctima de injusticia y de violencia.

La visión en perspectiva que tiene del adolescente resfuera el aislamiento de éste en medio de un paisaje inhospitalario y hostil. El narrador es un verdadero intermediario entre los protagonistas y el lector, dándonos varias pistas para que éste junte y enlace los diferentes elementos del relato (a menudo fragmentado). Esas indicaciones se incorporan sobre todo a través de los proceder de los protagonistas, como por ejemplo: "*El hombre lo vio de golpe, se paró en seco y apartándose del pelotón...*" (p.11), "*El hombre había cambiado de mano el arma...*" (p.11), o "*Las olas de calor traían pedazos de voces de los otros prisioneros...*" (p.13).

Por otra parte, ya en las primeras líneas, el narrador aparece como el que dirigirá el curso del relato. Al principio se pone al lado del prisionero (que puede ser considerado como el personaje principal) y le describe física y, sobre todo, mentalmente (bajo la forma de recuerdos). Más tarde, se sitúa al lado de los dos personajes y les sigue cuando éstos se apartan del grupo de los otros prisioneros. De esta manera, el narrador se vuelve el testigo, el oyente y el transcriptor de la narración establecida a su vez por el virtuoso autor paraguayo. De tiempo en tiempo se aleja, metafóricamente hablando, para transformarse en espectador, observando a los protagonistas que se funden con el paisaje (visión en perspectiva). Marie Claire Zimmermann lo analiza con mucha transparencia:

El narrador notifica todo el espacio alrededor y por encima de los personajes; transforma de manera global a los personajes en dos formas simbólicas que, además, se equilibran en una unidad transitoria espacio-temporal.⁵



El primer paisaje (pp.15, 16, 17) que observa el narrador es real ; es el verdadero espectáculo contemplado por él y el prisionero, el segundo tiene, más bien, una connotación simbólica ya que es lo que perciben los dos protagonistas (p.20). Finalmente, es el tercer paisaje evocado por el narrador el que resulta ser más complejo; puesto que, si se vuelve de nuevo real, en verdad es una especie de supra-paisaje que sólo el narrador puede adivinar (pp. 18, 19). Además, el papel de éste en "Sólo un momentito" es mostrar al lector que el espacio-paisaje es constantemente objeto de metáforas y de comparaciones; de este modo, la escritura está al servicio de la descripción. También es importante señalar la importancia que da el narrador a la descripción de la luminosidad en el relato.

Así, por ejemplo, el narrador no se olvida de percibir la pantalla mental que el prisionero ve en su espíritu; deslumbrado por la luz intensa, éste se refugia en la obscuridad de su fuero interno: *"Por momentos era imposible mantener los ojos abiertos; entonces veía esas placas, esos puntos, esas rayas, esos signos rojos, verdes, azules, amarillos suceder en la pantalla negra de su cabeza"* (p.15). Así, pues, todos esos "signos" se transforman en una metáfora: *"Pese a la multiplicación de las mariposas, del sol en las pupilas"* (p.16). Según Marie Claire Zimmermann:

El narrador posee, pues, la sabiduría, la ciencia; conoce el cuerpo del otro y al entrar en éste, se convierte enseguida en el transcriptor de las causas que identifica.⁶

Este conocimiento le permite notificar las percepciones visuales del prisionero: primeramente a través del espacio objetivo (la luminosidad), y en segundo lugar, a través de la mirada del condenado, ya que transpasa los espejismos de éste (los más difíciles de analizar). Llegamos a la conclusión de que el narrador penetra y sale constantemente del espíritu del joven condenado para describir con mayor intensidad los paisajes o los acontecimientos percibidos por éste. El narrador traduce también literalmente la influencia que puede tener la naturaleza sobre los personajes; eso justifica la presencia constante de varios elementos que traducen y fusionan las imágenes (que sean paisajes o recuerdos).

Por ejemplo, podemos constatar la reunión del sol (muy presente) con otros elementos: *"El sol le dolía en los oídos como el eco de un estampido, como el eco de lo que se les había comunicado esta mañana"* (p.15); aquí, el eco lejano del arma es, en realidad, el anuncio de la muerte futura del joven condenado. Se puede también citar las líneas donde se compara las quemaduras solares con el canto musical de las cigarras, sinónimo de calor (p.20) o también aquél entre la luz y el incendio (p.20). Marie Claire Zimmermann nota también:

Son esos actos de lenguaje, tan sabiamente elaborados que introducen el esquema tópico: comparado + introductor sintáctico + comparador que el narrador amplifica, justifica y magnifica.⁷

Las percepciones o los hechos presentes de esta colectividad híbrida paraguaya anuncian un futuro posible, o al contrario, un pasado a menudo anacrónico e incluso confuso. El lector puede orientarse fácilmente en el espacio psíquico de los personajes mestizos del cuento, frecuentemente impregnados por los recuerdos o por los paisajes, y en el cual, las imágenes preparan al lector a una escapatoria o a un epílogo de la narración (fundada sobre el destino de los personajes). A través de dichos espacios aparece también en el cuento una serie de sitios invadidos de símbolos, sinónimo de la fusión hispano-guaraní, así como numerosas efigies derivadas de la hibridez, sobre todo en lo que se refiere a la simbología del color. De esta manera, después de haber definido el campo lexical de la luminosidad, *"luz"* (p.18), Rubén Bareiro Saguier elabora una visión en perspectiva a través de una ondulación óptica, o sea una red de colores que atraviesa el espacio: *"Detrás (...), después (...), Más allá"* (p.18).

En la primera parte del cuento, observamos el color verde de los uniformes de los soldados (que nos hace también pensar en el color de las moscas verdes que se alimentan de los cadáveres); después notamos el color rojo representado por el incendio: *"la luz incendiaba el monte"* (p.18) y finalmente el color azul, color sagrado para los indios guaraníes: *"Más allá, la luz incendiaba el monte, el aire azul"* (p.18). En la segunda parte del cuento, el color rojo es predominante: *"La tierra roja y sedienta"* (p.18); *"el suelo sangriento (...), la luz se había vuelto casi roja, quemaba"* (p.20). Desde otro punto de vista, el color rojo es la connotación del fuego: *"hacia el incendio de las cigarras en las islas zozobrantes en el resol"* (p.20). Aquí el lenguaje del narrador se cristaliza en una escritura interpretativa.

Indudablemente, es por eso que el narrador describe el paisaje y los alrededores a través de un discurso que evita sistemáticamente lo innecesario (notamos también que la escritura del autor paraguayo no posee ninguna connotación lírica), guardando, de esta manera, solamente los elementos que servirán para imponer una idea o una metáfora. Dicho de otra forma, cada palabra tiene una importancia esencial en este discurso; es el caso por ejemplo de la palabra *"sol"*, constantemente citada en el cuento. Así, la distinguimos una vez como complemento: *"mariposas del sol"* (p.16) y varias veces como sujeto: *"El sol le dolía"* (p.1), *"el sol daba"* (p.18), *"El sol se había ladeado"* (p.20).

También, notamos su presencia (acompañada de sustantivos) en las palabras "rajasol" (p.15), "resol" (p.15) "solazo" (p.20). El adverbio "sólo" tiene también su importancia ya que inicia el cuento (en el título) e igual lo termina. Marie Claire Zimmermann escribe a este respecto:

Esto constituye una especie de antepífora. La palabra "sólo" (o cerrada), forma inmutable, no es homónimo de "sol" (o abierta), pero las dos palabras iniciales del texto constituyen una paronomasia o hasta una apofonía, a causa de la diferencia de apertura entre las dos vocales acentuadas.⁸

Finalmente, el adjetivo "sóla" aparece cuando el testigo-transcriptor capta las dos miradas de los protagonistas en el momento en que éstas se entrelazan (en un instante único y fugaz): "en una sóla pasta" (p.21). Esto demuestra que la palabra "sóla" tiene un papel más bien de estrechamiento y de limitación (y no de fusión entre los dos personajes) ya que sus conversaciones están acortadas y alteradas. Podemos afirmar que el espacio solar es portador de angustia; la tragedia que culmina con la muerte del joven condenado es un espacio elíptico puesto que, según el tío-padriño, la muerte dura sólo un instante. Efectivamente, es el espacio solar que define el tiempo de la narración, de la historia y del discurso de "Sólo un momentito". Dominique Bouzigues Lamoise escribe:

La narración empieza un poco antes de que el protagonista se encuentre con su tío y termina en el momento en que los prisioneros van a penetrar en el monte para su ejecución.⁹

El tiempo en "Sólo un momentito" debe ser analizado según la posición del sol en el espacio. Así, pues, el cuento comienza por una confirmación muy nítida del espacio temporal: "El sol le dolía en los oídos" (p.9) ; para situarnos en el momento exacto del día: "El resplandor ciego del mediodía altísimo indicaba que, en cualquier momento..." (p.13), o "Los silencios eran otros agujeros sin fondo en la tierra de ese mediodía sin fronteras" (p.15).

Observamos asimismo que, para el condenado, el tiempo se va acortando de manera irremediable: "El sol se había ladeado un tanto y comenzaba a proyectar dos sombras enanas (...), la luz se había vuelto casi roja, quemaba..." (p.15). Tenemos entonces la confirmación de que

el tiempo de la narración se desarrolla en un lapso bastante corto: la oscilación del sol del mediodía. Hay que precisarlo ya que este hecho contrasta muchísimo con la intensidad dramática de la escena. Además, a medida que va pasando este lapso, se integran en el cuento varias secuencias descriptivas que anuncian la muerte inminente del joven condenado.

Rubén Bareiro Saguier describe entonces los personajes (justo antes de la ejecución) de tal manera que, a pesar de que repite dos veces la misma secuencia, notamos una nueva orientación temporal : al principio cuando "El sol daba de plano sobre las cabezas, los pies chupaban las sombras" (p.13) ; y después cuando "El sol se había ladeado un tanto y comenzaba a proyectar dos sombras enanas" (p.15). El tiempo de la historia (el pasado), contrariamente al tiempo de la narración, posee una profundidad elocuente ya que anuncia los acontecimientos que marcaron la vida del prisionero. La descripción se enlaza con el espacio referencial de la historia de la sociedad híbrida del Paraguay.

Los dos aspectos narrados, o sea la simbiosis historia / Historia, fusionan y dan al relato su significación profunda: la descripción de la realidad paraguaya a través del mestizo. Este cuento no está exactamente delimitado por el tiempo, sin embargo, existen varios elementos que nos ayudan a situar mejor los diferentes pasajes de la vida del prisionero: la infancia, la adolescencia y la edad madura. Todos estos momentos son percibidos gracias al "flash-back". La evolución temporal de la historia del protagonista permite al autor presentar el cuadro histórico en el cual se desarrolla el cuento : la trágica realidad paraguaya. Así, a través de la vida del condenado se observa la desgracia del Paraguay de la época; desde luego el hecho de que los dos personajes sean de dos generaciones diferentes nos prueba que esta triste realidad dura desde ya mucho tiempo; el padre del condenado también fue ejecutado durante la revolución precedente: "Oía el llanto del adolescente cuando la muerte del padre, en la interior revolución. Esa era otra historia (...). Cuando hay revolución cada uno defiende su color" (p.12).

Tenemos, pues, la confirmación de que el tiempo del relato se fusiona con la Historia referencial paraguaya. Existe entre esas dos evoluciones, una relación apologética puesto que las diferentes secuencias de la vida del prisionero toman su

verdadero sentido sólo cuando se expone su incómoda situación en la narración, eso crea la unión esencial y necesaria para poder describir los acontecimientos pasados y presentes; las dos frases siguientes nos lo demuestran: "*El muchacho vió de nuevo la escena de los títeres; el muñeco que saltaba como un potro tenía su propio rostro*" (p.15) y "*La mañana del último San Juan su cara no estaba en el espejo cuando se miró para peinarse. Eso no era un buen señal (...), de golpe entendía todo*" (p.14). De esta manera aparecen los indicios inminentes de la muerte en la narración y eso permite a Dominique Bouzigues Lamoise escribir :

Así se establece la dimensión trágica del sentimiento de la muerte en el protagonista como la conciencia del tremendo desajuste temporal entre la duración de una vida y su resolución significativa antitética.¹⁰

A través de su presencia, la muerte crea una fusión simbólico-temporal ya que no puede ser percibida como un concepto totalmente abstracto (o metafísico); podríamos describirla, más bien, como el instante indeleble y concreto, o sea el pasaje de la acción a lo inmóvil: "*Y ahora tío (...). No te preocupes, la muerte es sólo un momentito*" (p.16). En este instante preciso, a lo mejor, el joven condenado se acordó de aquella vieja canción guaraní: "*Ayajhehóta pende apytépe, narotivéigui che vy'a y ajhípyi mita co pyjharepé che resaype Paraguay*"¹¹ (Con ustedes voy a llorar, ya que no puedo más ocultar mi tristeza; sobre tus noches, Paraguay, echaré mis lágrimas). Pero también hay en el relato una investigación que se refiere a la minimización de la muerte, que está, claramente definida en el propio título del cuento. Es por eso que no podemos discernir una disyunción temporal en "Sólo un momentito". En efecto, el cuento se abre en un espacio proyectado hacia un futuro, mucho más allá de la muerte. No obstante, el condenado sólo se lamenta de dejar sólo a su mujer (que además está embarazada), y a pesar de la inminencia de la ejecución no puede dejar de ser celoso y pensar que la vida seguirá sus pasos: "*Le dolió el imaginarla en brazos de otro (...), pero si él no sería sino un montón de huesos, una raíz oscura, un puñado de tierra rojiza en el verano*" (p.15).

Sin embargo, a pesar de la muerte del guerrillero, está presente en el relato la íntima convicción de que la vida debe continuar, algunos

ejemplos lo demuestran: "*Mi hijo va a tener mi cara...dijo como hablando consigo mismo*" (p.14), "*Tu papá hubiera estado contento. Su semilla no va a morir*" (p.14), "*Un hijo es el agua que alimenta el río de la sangre...la corriente sigue*" (p.16). Así, para poder describir la evolución del cuento, el narrador se apoya sobre una dinámica y un discurso lineal. En consecuencia, el presente está constituido (por supuesto) por el tiempo de la narración, mientras que el pasado puede tener dos enfoques : el primero lo revela el narrador: "*El suboficial gubernista les había leído la orden sin alterar la voz, tranquilamente*" (p.9), y el segundo lo revelan los "flash-back".

En todo caso, el tiempo del discurso está redactado uniformemente en imperfecto del indicativo; el pretérito puntualiza regularmente las acciones que se desarrollan en los recuerdos de los personajes y sirve para describir el espacio del condenado: "*le vino*" (p.19), "*se miró*" (p.19) o "*pensó*" (p.20), mientras que el pretérito pluscuamperfecto del indicativo describe un tiempo o la duración de un sitio: "*En uno de ellos la había encontrado*" (p.16). Los "flash-back" no hacen más que reproducir el trabajo intenso que efectúa el cerebro del condenado, sumiso a un trastorno emocional sustancial; los recuerdos se mezclan y están condicionados por la circunstancia trágica de la ejecución: "*fue entonces cuando sintió el zumbido largo en los oídos, y le dió el tajo de los recuerdos*" (p.9). La fusión de los tiempos pasados y presentes se realizan gracias a los puntos de suspensión que indican también la presencia constante de "flash-back": "*A prepararse cada uno solamente...por estos lugares no hay pa'í...El padre Cristóbal había traído del pueblo los muñecs que hablaban. Misterios de la sagrada pasión y muerte...*" (p.10).

Pero el "flash-back" más claro aparece cuando el tío-padrino del condenado se dirige hacia su sobrino; para el prisionero, verlo avanzar hacia él crea una visión muy nítida en su memoria: "*lo veía venir desde muy lejos en la memoria...los gritos del jinete seguían la cadencia alegre de la música y él, el relumbrón de las botas domingueras...veía la mano segura con el anillo de piedra roja*" (p.11). También se debe precisar que el discurso del narrador no detalla directamente a los personajes, sólo se distinguen las descripciones que sirven para resforzar la situación dramática, la tensión o el relajamiento de las caras de los personajes: "*La frente del padrino había recuperado su superficie*

tranquila" (p.11), "se fijó en la cara del muchacho una mirada marrón e intensa" (p.12).

Se puede entonces afirmar que las descripciones que singularizan a unos y otros personajes son, ante todo, atestaciones genéricas de un estado de ánimo. En efecto, sólo conocemos a los protagonistas en función de sus reacciones o de sus recuerdos. Eso no constituye una aseveración egocéntrica ni un antagonismo entre uno de los personajes y el resto de la sociedad paraguaya; al contrario, los "flash-back" del prisionero, la actitud y los gestos del tío-padrino se integran con el narrador. Así, éste tiene la intención de hacer de aquellos personajes casos ejemplares de una dramática situación histórica. En todo caso, estas consideraciones temporales definen las principales estructuras del espacio del cuento "Sólo un momentito". Lo más notable en este cuento es el hecho de que las secuencias narrativas introducen una serie de distanciamientos en el espacio.

El autor paraguayo sólo apunta el espacio del pasado, para confirmar la situación del presente. Por ejemplo, el río que el prisionero trató de atravesar la víspera constituye una verdadera constatación de fracaso ya que en el presente, el río es sinónimo de vida o de liberación. Otro espacio (mental esta vez) tiene un efecto de distanciamiento, lo podemos observar en el discurso del tío-padrino: "Heee...cortó el hombre, pensativo. El largo monosílabo aparentaba indiferencia, así como la mirada distante, lejana" (p.17). Otros son de orden geográfico, como la naturaleza (tierra, vegetación, colina, río, clima), que está designada gracias a la denominación de dos lugares: "Cañada Candil" y "Angostura".

Otro aspecto del espacio puede ser analizado en el nacimiento futuro del hijo del prisionero (que no conocerá): "Pensó en el coágulo de vida que ella llevaba en el vientre" (p.20). Aquí, es interesante apuntar que el tío-padrino es el único personaje a citar la palabra: "agua": "Un hijo es el agua que alimenta el río de la sangre, la corriente sigue" (p.21); esto es importante porque atribuye inconsciente, y metafóricamente hablando, la noción simbólica del nacimiento, mientras que al mismo tiempo hará fusilar a su pseudo-hijo (estando muerto el padre del condenado, es él, siendo el padrino, que se vuelve el padre de éste según la religión católica). Así, pues, el espacio-agua (el río) a través del cual corre la vida, se vuelve, a causa del tío-padrino, el

fluido por el cual corre la sangre, en este caso, sinónimo de muerte.

Además, es muy significativo notar que al mismo tiempo que el tío-padrino habla del niño, acaricia su arma (otra vez sinónimo de muerte) como a "un niño dormido" (p.20). La hora de la ejecución tiene también su importancia en el espacio del cuento (que sirve, como ya hemos dicho, de sostén al tiempo de la narración) ya que el acontecimiento se sitúa exactamente al mediodía: "mediodía sin fronteras" (p.20), y puede ser percibido como la hora eminentemente vertical, como los dos personajes, parados bajo el 'solazo': "Dos árboles plantados en medio del campo, de esos que atraen los rayos secos" (p.18).

Este espacio está descrito a través de una atmósfera rojiza (anuncio de la muerte inminente); el sol que va bajando apunta al condenado de manera cada vez más horizontal (nuevo anuncio de la muerte a causa de la posición horizontal del cadáver) hasta dibujarle "el agujero"; dando así nacimiento a otra percepción y profundidad del espacio en el cual la víctima acabará irremediablemente por caer en el silencio de esa brecha: "Se hizo un hoyo de silencio" (p.18). En este espacio funesto, las palabras ya no tienen ninguna importancia; el espacio fonético está sólo rellenado por "las cigarras en las islas zozobrantas en el resol" (p.21). El espacio de la noche lo observamos en la frase siguiente: "La resaca de la noche anterior" (p.19). Es verdad que el relato no se termina sobre una imagen relativa al espacio, sin embargo, descubrimos a través del "Norte indeciso" (p.21), un espacio eminentemente elíptico.

Incontestablemente, el cuento "Sólo un momentito" se arraiga profundamente en el macrocosmo paraguayo. El espacio referencial, socio-político, psicológico y descriptivo del Paraguay son primordiales en este magistral relato, y afirmamos, en ese sentido, que esta obra refleja, gracias a todos los elementos analizados, una conmovedora cosmovisión híbrida del Paraguay. Sin lugar a dudas el título del cuento evoca la realidad paraguaya, en la cual, el pensamiento metafísico guaraní tiene una influencia decisiva, ya que la muerte, para éstos, es sólo un momentito...

¹ Bareiro Saguié R., *Ojo por diente*, Caracas, Edición Monte Ávila, 1973

² Bouzigues Lamoise D., *Rubén Bareiro Saguié. Valoraciones y Comentarios acerca de su obra*, Asunción, Edición Arte Nuevo, 1986, p. 36

³ *Ibidem*, p. 42

⁴ Zimmermann M. C., *Le Récit et le Monde*, Paris, Edición L'Harmattan, 1987, pp. 226–227

⁵ *Ibidem*, p. 229

⁶ *Ibidem*, p. 230

⁷ *Ibidem*, p. 231

⁸ *Ibidem*, pp. 233–234

⁹ Bouzigues Lamoise D., *Valoraciones y Comentarios acerca de su obra*, Asunción, Edición Arte Nuevo, 1986, p. 23

¹⁰ *Ibidem*, p. 27

¹¹ Ortiz Guerrero, Asunción Flores, "Correo Semanal", 1993, p. 25