

El escenario en la novela *Hijo de hombre*

POR

DOMINGO ANTONIO HERNÁNDEZ JIMÉNEZ

SUMMARY

The novel Hijo de hombre by Augusto Roa Bastos is organized in opposite and complementary dualities affecting all the aspects, both formal and content ones, of narration. The same binary structure is found in the settings in which the action takes place. This work aims at the analysis and description of the spatial setting in the novel by Roa Bastos, as well as the itemization of the functions that the settings perform functions that are distributed in three main ones: determination of actions and characters, protagonism and symbolic character of some elements of nature going beyond the limits of their own essence.

El lector de novela contemporánea, educado por sus propias lecturas, es capaz de observar una profunda transformación en el papel que ha sufrido el espacio en el que los personajes se mueven y las acciones discurren, pues ya no se trata del mero elemento paisajístico, descriptivo y situacional que podemos encontrar en gran parte de la novelística anterior a nuestro siglo. Por el contrario, es frecuente encontrar obras en las que el entorno no es un mero marco sino más bien un protagonista o, al menos, un elemento de importancia decisiva en la trama novelesca y en la actuación y carácter de los personajes.

En este sentido, cabría la posibilidad de considerar dos pilares fundamentales en la novela contemporánea: el elemento humano y el elemento ambiental, ambos estrechamente ligados entre sí. A ello se refiere Eduardo Mallea:

«(En la novela actual) se desprenden dos antagonistas: un hombre que se integra en proporción directa con lo que quiere desintegrarlo y un exterior

atacante que se viene sobre él. Sólo que este segundo personaje, radicalmente opuesto al otro, es una abstracción que toma fuerzas de su propio poder agresor»¹.

Es este el caso de *Hijo de hombre*, novela que se desarrolla, geográficamente, en Paraguay, si bien los escenarios se multiplican merced a una constante bifurcación que responde a la idea de dualidad que organiza toda la obra.

Pero en esta novela de Roa Bastos el marco espacial cobra un valor no tanto de protagonista como de elemento que determina en gran medida las actuaciones de los protagonistas. Por tanto, no podemos prescindir de un elemento tan significativo como es la Naturaleza, incorporada de modo activo al desarrollo de la novela.

Hijo de hombre tiene como tema central «el contrasentido del hombre crucificado por el hombre». Habría que añadir que también es, en gran medida, la novela del hombre crucificado por la Naturaleza, crucifixión que no se limita al mero determinismo fatal que condiciona actitudes y caracteres sino que es también participación activa, violencia física y destrucción total del hombre.

Podríamos citar un solo punto de disconformidad entre la novela que vamos a tratar y las palabras de Mallea: en *Hijo de hombre* el «exterior atacante» no es una abstracción sino que se nutre de elementos concretos como los animales salvajes, los pantanos, la sed, la guerra, la muerte en todas sus versiones posibles...

Ya hemos dicho que el marco geográfico general es Paraguay, hecho que justifica por sí solo la multiplicación dual de los escenarios a la que antes aludíamos, ya que este país es una tierra de contrastes, con una región fértil y húmeda en la zona oriental y otra seca y desértica en el noroeste, en la confluencia con Bolivia; un país donde el elemento rural es tan o más importante que el urbano y la cultura indígena conserva aún cierta importancia con respecto a la hispana. En *Hijo de Hombre*, el escenario va a tener influencias de tipo cultural como primera distinción. Se producirá el enfrentamiento entre el medio urbano y el medio rural. A su vez estos dos se van a subdividir según el siguiente esquema:

- I. El medio urbano. Asunción
- II. El medio rural
 - a) La aldea
 - 1) Itapé
 - 2) Sapukai
 - b) La Naturaleza
 - 1) La selva
 - 2) El desierto

¹ *Notas de un novelista*. Buenos Aires, ed. Emecé, 1954, pág. 135

Aunque la oposición medio urbano/medio rural no es precisamente geográfica, la procedencia de los personajes va a determinar su actuación.

Así vemos cómo Miguel Vera, aunque nacido en el pueblo de Itapé, culmina su formación en la capital paraguaya y su actitud a lo largo de toda la novela es la traición y la cobardía:

«Pese a haber nacido en el campo, no tenía la sólida cabeza de los campesinos, ni su sangre, ni su sensibilidad, ni su capacidad de resistencia al dolor físico y moral. No sabía orientarse en nada ni siquiera en medio de las 'aspiraciones permitidas'. Era capaz de perderse en un camino»².

Otra figura similar es la del médico ruso Alexis Dubrovsky cuya procedencia incluye el agravante de no ser siquiera paraguayo. Su actitud de solidaridad con los demás se ve frustrada y al final traiciona, por dinero, a todo el pueblo de Sapukai y, en especial, a María Regalada, a la que viola antes de marcharse.

Con respecto a los personajes del medio rural, su actitud fundamental es la heroicidad, esa actuación que recoge el narrador en el capítulo VIII:

«Seguir adelante, olvidándose de sí mismos. Alegría, triunfo, derrota, sexo, amor, desesperación, no eran más que eso: tramos de la marcha por un desierto sin límites. Uno caía, otro seguía adelante, dejando un surco, una huella, un rastro de sangre, sobre la vieja costra, pero entonces la feroz y elemental virginidad quedaba fecundada» (págs. 355-356)³.

Esta es precisamente la diferencia entre unos y otros, la actuación positiva frente a la negatividad del traidor.

En este medio rural encontramos a Cristóbal Jara, a su padre, Casiano y a Silvestre Aquino, todos con esa actitud heroica.

Pero la actitud no es general; el medio rural es sólo un fermento que favorece la presencia de este componente heroico en el hombre. Hay otros personajes que adoptan la postura de la traición y de la cobardía aun cuando todo está a su favor para convertirse en héroes. Es el caso de Otazú y Rivas, que abandonan la caravana de camiones aguateros para regresar a la base y no exponer su vida:

«(...) Pero si vos sos capaz de pegar fuego a un río, Otazú.
—¿No te parece que en un descuido podríamos volver? —dijo girando la cara de golpe.
(...)
—Yo volví una vez. Y me salió bien. Conté que me cuatrearón por el camino.

² Fragmento de la carta de Rosa Monzón suprimido en la edición revisada y aumentada de 1985. Citamos por la sexta edición de Losada, Buenos Aires, 1976; págs. 280-281.

³ Citaremos a partir de ahora, salvo indicación expresa, por la edición de 1985, Madrid, ed. Alfaguara.

Gané un día de descanso en la base.

(...)

—Pero el agua hace falta allá —dijo Rivas con algún escrúpulo.

—¡Un camión más o menos no va a matar la sed de diez mil hombres!»
(pág. 337).

De estos dos medios, el urbano y el rural, sólo este último va a tener presencia física en la novela.

Por lo que se refiere a la ciudad aparece sólo en el momento de la llegada de Miguel Vera y Damiana a la estación de Asunción. La descripción es breve pero llena de presagios. Todos los elementos a la vista tienen un componente desagradable, y la imagen final configura un símbolo onírico de lo que la ciudad representa.

Efectivamente, la primera impresión que produce la ciudad en el niño Miguel Vera es bastante desagradable:

«...nada recuerdo tan bien como la llegada a Asunción. El gentío se apretujaba entre las pilastras del grosor de un hombre. Damiana, mareada, se me agarraba del brazo» (pág. 113).

La sensación de desagrado aumenta por momentos:

«Nos costó salir a los corredores. Allí, los pilares eran todavía más gruesos y más altos (...) Vimos las casas altas, las calles empedradas. Los carruajes tirados por caballos, los tranvías cuarteados por yuntas de mulitas de un solo color, que avanzaban entre los gritos de los mayores» (pág. 113).

Si hay algún elemento que podría constituir belleza o que contribuyera a dulcificar esta dura impresión, siempre aparece modificado por alguna palabra que incide en el desagrado inicial:

«El olor de los jazmines, más penetrante que el humo, nos cayó en la cara» (pág. 113).

«De trecho en trecho, algunas canillas de riego escupían chorritos de agua» (pág. 113).

El clímax de esta impresión de desorden, de ruido, de desagrado en general, aparece en una escena, que más parece una alucinación, semejante a la que Vera tiene en el capítulo VII cuando se desmaya de sed:

«...una mujer alta y blanca, de pie sobre una escalinata, comía pájaros sin moverse. Bajaban y se metían ellos mismos chillando alegremente en la boca rota. Se me antojó sentir el chasquido de los huesitos» (pág. 113).

Esta imagen, del más logrado surrealismo, constituye un símbolo de lo que será la ciudad: una especie de devoradora de todos aquellos seres que llegan a ella plenamente confiados.

La página final del capítulo «Estaciones» nos ha mostrado con elocuencia lo que supone el elemento urbano. En cuanto a lo rural, no sólo es el lugar de lo heroico sino también de la magia, de la leyenda, de la superstición.

Pero tanto un mundo como otro llevan a los personajes a la muerte, si bien la muerte del traidor es, ante todo, social, mientras que la muerte del héroe es meramente física pues su presencia se mantiene en el recuerdo de los demás, en la leyenda. La muerte social del traidor aparece en dos fragmentos de *Hijo de hombre*, uno narrado por Miguel Vera y el otro por Rosa Monzón:

«Yo estaba en mi pueblo natal como un intruso. Me hallaba sentado a la mesa de un boliche, junto a otros despojos humanos de la guerra, sin ser su semejante» (pág. 402).

«En Itapé, al final, la gente simple del pueblo le haría el vacío»⁴.

El mundo rural se nos presenta en *Hijo de hombre* también como un elemento doble: el de la aldea y el de la Naturaleza salvaje.

Estos dos elementos no presentan en absoluto el antagonismo que podíamos encontrar entre lo rural y lo urbano, sino que más bien representan dos elementos absolutamente complementarios y que se reclaman mutuamente.

Si el medio rural es, como indicábamos más arriba, el caldo de cultivo necesario para la constitución del héroe, la aldea y la naturaleza se van a repartir dos etapas de esta forja del héroe. La primera es el ambiente, el cúmulo de experiencias y enseñanzas necesarias para que el héroe camine por la vida; la aldea va a constituir el período de iniciación del héroe, su formación y configuración definitivas.

La aldea se nos presenta, una vez más, duplicada en dos concreciones: Itapé y Sapukai. Esta duplicidad se debe a que cada una de ellas va a asumir el ser ejemplo de experiencias y enseñanzas del héroe.

Es Itapé la aldea más desarrollada como tal. A ella se le dedica todo un capítulo mientras uno de los personajes, Miguel Vera, recibe las enseñanzas orales del viejo Macario. Macario refiere a todos los niños del pueblo la historia de Gaspar Mora como si ésta fuera una especie de iniciación en el sufrimiento, en la renuncia a la vida propia. Estas enseñanzas constituyen una especie de «libro sagrado» oral de una nueva religión: la religión del hombre.

Pero el personaje central, el niño que recibe estas enseñanzas y parece destinado a seguir ese camino de sufrimiento y de solidaridad, renuncia y comete su primera traición: marcha a la ciudad, a Asunción, encadilado por los uniformes militares, con lo que la forja del héroe queda frustrada.

Sapukai es una aldea de la que se nos da poca constancia física. Sabemos su historia, su pasado revolucionario, la terrible represión y la destrucción de la estación. Sapukai asume el papel de la experiencia. Los personajes que en ella se crían, Casiano y Cristóbal Jara, viven la experiencia del sufrimiento,

4 Buenos Aires, Losada, 1976 (6.^ª), pag. 281.

viven la acción de la rebeldía. Ya no es sólo una enseñanza, ya no es un relato legendario sino los hechos vividos en propia carne. Sapukai engendrará a dos héroes, a dos personajes que se hacen responsables de su destino y acometen contra él aunque en ello dejen la vida. El primero realizará una gesta personal: la huida de los yerbales, pero su gesta sienta el precedente para otros, marca el camino de los explotados en las plantaciones y les abre una puerta a la esperanza. Su hijo Cristóbal también se levantará en armas contra el poder y también fracasará en el intento, pero para realizar otra gesta, una gesta que servirá para salvar a unos soldados perdidos en el desierto.

La aldea es, ya lo decíamos, sólo el período de formación del héroe; la forja de su resistencia al sufrimiento y de su dureza de corazón. La segunda etapa es la más dura, es el otro escenario mencionado: la naturaleza salvaje.

Este otro marco espacial está también bipolarizado en dos regiones extremas en cuanto a condiciones de vida: el desierto y la selva. En estos dos lugares se va a desarrollar la acción del héroe, es aquí donde el personaje va a demostrar su capacidad y su buen aprendizaje; aquí el personaje se transforma definitivamente en héroe.

La selva será donde se desarrolle la acción heroica de la huida de Casiano Jara. La culminación de este acto será la consecución del mismo pero a costa de una tara semejante a la muerte: la locura.

En el marco del desierto, agravado además por la presencia de la guerra, se desarrollará la acción de Cristóbal Jara. El intento acabará en logro, la meta será alcanzada, pero el héroe encontrará la muerte.

En este espacio del desierto se encontrará también el otro protagonista de la novela, el teniente Miguel Vera, pero su peripecia será absolutamente inútil y desgraciada. En este caso no habrá cobardía por parte del personaje pero no cumplirá su misión, antes bien, terminará asesinando involuntariamente al que acudía a salvarle la vida:

«No me extrañó después que su batallón fuera el único que se extraviara durante el cerco de Boquerón, y que luego lo relegaran a funciones auxiliares...»⁵.

La única heroicidad de Miguel Vera será conseguir acabar con el sufrimiento de sus soldados antes de intentar acabar con su propia vida:

«Cuando me la llevaba a la sien, en un movimiento infinito escuché aún los quejidos. Con el resto de mis fuerzas, me arrastré hasta la pesada (...) barrí el cañadón con varias ráfagas, para acabar de limpiarlo de esos quejidos de trasmundo» (págs. 294-295).

Lo más importante de esta naturaleza representada por el desierto y la selva no es, quizás, su actuación como marco de la acción del héroe, sino, más bien, su independencia, su actuación como personaje en continuo con-

5 *Ibidem.* pág. 281

flicto con el hombre, como importante antagonista y agresor de éste (recordemos la cita de Eduardo Mallea al comienzo de este trabajo).

En determinados momentos, la naturaleza se va a hacer cómplice del hombre opresor para así constituir un elemento más de esa opresión. La primera descripción que se hace en *Hijo de hombre* de los yerbales los presenta como una ciudadela perfectamente defendida e impenetrable gracias a la misma naturaleza:

«Takurú-Pukú era, pues, la ciudadela de un país imaginario, amurallado por las grandes selvas del Alto Paraná, por el cinturón de esteros que forman las crecientes...» (pág. 119).

Pero la acción de la naturaleza sobre el hombre no es sólo opresiva sino, sobre todo, destructiva. El hombre es constantemente modificado por la naturaleza que lo rodea y en la que se integra. La naturaleza ejerce así una función de deshumanización, eliminando todos los elementos que el hombre lleva sobre sí y que proceden de la civilización. El ejemplo es claro en la destrucción de los vestidos de Casino y Natí en su camino hacia el interior de los yerbales:

«Los perifollos de Natí habían vuelto a su condición de andrajos. La paquetería masculina de Casino y de los otros, también» (pág. 123).

La modificación no es sólo física sino que también afecta al espíritu del hombre:

«La selva igualadora arrancaba a pedazos toda piel postiza, toda esperanza» (pág. 123).

También el desierto del Chaco, unido a la guerra va a efectuar esta labor de despojo y asimilación de los hombres:

«Los pies descalzos eran de tierra. Las caras, ya también de tierra. La tierra subía en oleadas y comenzaba a tragarlos vorazmente» (pág. 302).

Otras veces la acción de la naturaleza no es tan violenta sino que parece efectuar una acción de mimetización sobre los personajes que en ella aparecen:

«Su semblante terroso era el paisaje en pequeño, hasta en los rastrojos de la barba» (pág. 180).

Aunque a veces este mimetismo sea sólo la impresión del narrador:

«Me pareció que tenía los ojos desteñidos, del color de ese musgo que cubría el vagón» (pág. 188).

El poder igualador de la naturaleza, su capacidad de modificar y destruir cualquier signo de civilización afectará incluso a un elemento de significación simbólica, de gran importancia en la obra, como es el caso del vagón que sirve de hogar a los Jara.

«Primero vi las ruedas semihundidas entre los yuyos (...) cubierta de hiedra y de musgo. El abrazo de la selva para retenerlo era tenaz (...). Por los agujeros del maderamen crecían ortigas de anchas hojas dentadas» (pág. 187).

El mayor poder destructivo de la naturaleza lo observamos en el capítulo «Destinados», cuando el calor y la sed del desierto compiten con la misma guerra en crueldad y número de muertos:

«La sed, la muerte blanca trajina del bracete con la otra, la roja, encapuchadas de polvo» (pág. 279).

Esta influencia y actuación de la naturaleza sobre el hombre es causa de deshumanización, la cual llega a su más alto grado cuando en la novela se identifica una y otra vez a los personajes con plantas o animales; ya no se trata de una similitud, de una asimilación o camuflaje sino de una total identidad del hombre con el elemento en que se integra hasta el punto de no ser más que una parte de él:

«Detrás, el fardo de troncos arrastrándose casi a flor de tierra, sobre las patas de una cucaracha» (pág. 136).

«Multitud de hombres, uniformados de hoja seca, pululan diseminándose sobre el gran queso gris del desierto, como gusanillos engendrados por su fermentación» (págs. 268-269).

«—Sí, un hombre pero como una mosca. Siento que se me empieza a hinchar el vientre, y entonces, de repente, me enredo todo en una tela de araña» (pág. 337).

«Subió hasta la picuda cara de pájaro donde la piel reseca (...)» (pág. 380).

Los ejemplos podrían multiplicarse dada la importancia de esta deshumanización en *Hijo de hombre*, como uno más de los elementos que constituyen el sufrimiento y la humillación del hombre. La utilización de este elemento natural para contribuir a la explotación del hombre cobra fuerza precisamente en la irracionalidad de la naturaleza, en su actuación ciega e implacable que hace más desesperanzado el paso del hombre por la tierra: sólo la solidaridad y una voluntad tan ciega como el medio en que se desenvuelve podrá salvar al hombre y conducirlo a la libertad.

Sólo en un caso vemos que la naturaleza se vuelve aliado del hombre y contribuye a su liberación. El episodio pertenece al capítulo IV, «Exodo», y tiene por protagonista a un onza que con su rugido oculta el vagido del niño de los fugitivos y, a la vez, distrae la atención de los perseguidores, con lo

que Casiano y Natí consiguen escapar en el momento más difícil de la persecución, cuando ya estaban atrapados.

Una tercera función de la naturaleza es el funcionamiento de algunos de sus componentes como elementos simbólicos y representativos de otras realidades.

En estrecha relación con la actuación de la naturaleza como protectora del hombre, señalaremos la presencia del agua como símbolo —esta simbolización es prácticamente universal— de purificación y de vida.

Precisamente en el capítulo «Exodo», Casiano y Natí se sienten a salvo cuando cruzan el Monday. El recuerdo del momento de la llegada a los yerbales hace que el río adquiere el carácter de puerta, de frontera entre el mundo de miedo y muerte de la plantación y el mundo de vida del exterior:

«Natí reconoció el vado del Monday, que habían cruzado de ida al yerbal. Recordó las palabras de Casiano. *Sólo estaremos por un tiempo...* No sabía aún si había acertado» (pág. 161) ⁶.

Pero el agua de este río adquiere un segundo valor al ser el rehumanizador del hombre. Si la naturaleza se había encargado de deshumanizar a estos seres desde que cruzaron en dirección contraria el río, ahora es este mismo río el que les devuelve parte del aspecto perdido durante la huida:

«El agua disolvió la costra de barro. Los rostros cadavéricos se fueron humanizando» (pág. 161).

El simple hecho de cruzar este río produce en los fugitivos una vuelta a la normalidad, a la libertad de su vida cotidiana:

«Estaban en una depresión de la barranca, pero ella se manejaba ya como en la cocina de su rancho» (pág. 162).

Otros elementos simbólicos, los dos negativos y relacionados con lo aéreo, son el cometa y el aerolito.

El primero de ellos es causa de terror entre los itapeños cuando pasa. Este elemento se constituye en símbolo del eterno retorno del tiempo, de una visión cíclica de la historia, pero es también el símbolo de un tiempo desgraciado, un mal presagio para todo lo nacido bajo él. Como ejemplo del significado cíclico del cometa citaremos el siguiente texto:

«¡El cometa lo volverá a traer!... Le clavarón las manos y los pies... Pero el cometa lo despertará y lo volverá a traer del monte...» (pág. 35).

En cuanto a su significado de desgracia:

6 Subrayado en el original.

«...en ese pueblo, que desde el momento mismo de su fundación, el año del cometa, parecía cargar sobre sí un destino aciago» (pág. 62).

El aerolito que aparece en medio del desierto simboliza el desierto mismo, su voracidad y, en definitiva, esa capacidad de la naturaleza de engullir todo lo que a ella se acerque. La descripción misma del aerolito sugiere esa idea de destrucción y devoración:

«Sobre la blancura de hueso del arenal emerge el extremo de una piedra con forma de hongo y color de un lingote de bronce viejo, en el que la luz parece reabsorberse, pues no emite ningún destello» (pág. 286).

Esta absorción de la luz la interpretamos como una absorción de la vida, como el elemento natural que se apropia de todo aquello que le llega y lo convierte en sí mismo, como hemos visto anteriormente que la selva y el desierto hacían con todos los hombres que llegaban a ellos: modificarlos y mimetizarlos hasta hacerlos ser un elemento más del entorno.

Aún nos queda por señalar una interesante correlación simbólica que se establece entre el agua y su antagonista, la sed, en relación con imágenes sacadas del mundo del sexo.

La primera aparición en relación con esto es la de la laguna de Isla Po'í descrita por Miguel Vera como si de una vulva se tratase. Repárese en la doble implicación de esta imagen: por un lado la vulva es un órgano relacionado no sólo con el sexo sino también con la fertilidad por otro lado la comparación con un órgano femenino no es pura casualidad, la laguna jugará un papel importante en la guerra, papel importante que asume durante toda la novela el elemento femenino: la mujer. La descripción de la laguna supone un perfecto paralelismo con una vulva:

«Palpita allí, en el bajo vientre de la loma, en la horqueta de los caminos que llevan al campo de batalla. En la penumbra del alba, semeja una vulva infinitamente suave, orlada por el vello de la vegetación acuática, fermentando bajo sus grandes manchas de moho, de un olor casi sexual. Es el único signo de vida en medio de la planicie reseca (...) De esa vulva trémula depende la suerte de la lucha...» (pág. 276).

Como contrapartida de esta imagen está la sed, la «muerte blanca», simbolizada por otro elemento sexual, una ramera insaciable que acecha a todos los soldados perdidos en el desierto. Los quejidos de los agonizantes se tornan entonces estertores similares al orgasmo:

«Esta muerte blanca es una ramera insaciable. No se la ve pero está ahí, obscena y transparente. Se ha tumbado junto a nosotros (...) Su ojo amarillo de deseo vibra entre los matorrales (...) Se arrastra de uno a otro con su cantiga salitrosa. Apenas termina con uno, empieza con otro o con varios a la vez, mientras sus ojos de serpiente buscan y eligen el amante para la nueva

cópula (...) El pataleo del espasmo dura un instante (...) No hay castidad que valga contra ella» (pág. 294).

La solución contra esta muerte es la que aporta la tercera imagen en correlación con estas dos.

El acto de beber agua se convierte de este modo, en una violación, en la violación de la pureza del agua, de esa inmensa vulva palpitante que marca la diferencia entre la vida y la muerte. De nuevo la descripción toma tintes orgiásticos como los ha tomado la descripción de la muerte por sed:

«Era como una escena de violación y el agua, el cuerpo desnudo de la mujer que se escapaba gimiendo entre los muslos y las caras bestiales de los hombres» (pág. 346).

Aquí el sentido de la violación viene dado por la actitud brutal de los hombres necesitados de agua y por tratarse de un robo a un camión cuyo destino no era aliviar la sed de esos soldados.

Puede que sean excesivas las citas colocadas pero creemos que lo justifica la importancia estética y simbólica de esta correlación diseminada en los dos capítulos centrales del libro: el VII y el VIII, donde el héroe y el antihéroe demuestran sus verdaderas capacidades y donde se consume el «contrasentido de hombre crucificado por el hombre».

Por último señalaremos la gradación que se observa en la relación entre los elementos de las dualidades que hemos establecido en este apartado.

Ya veíamos que la relación entre medio urbano y medio rural era de clara oposición, con resultados notablemente distintos; se trata más bien de dos mundos coexistentes pero antagónicos por definición.

Sin embargo, la oposición aldea/naturaleza supone una absoluta complementariedad al cumplir las dos funciones distintas pero consecutivas, y ambas necesarias, en lo que a la forja del héroe se refiere. No hay en absoluto antagonismo ni oposición, son dos fases de un mismo proceso y ninguna de las dos sería útil sin la existencia de la otra.

Por lo que se refiere a las oposiciones Sapukai/Itapé y selva/desierto, ya hemos señalado y analizado a lo largo de este epígrafe que se trata de entidades equifuncionales, que prácticamente se identifican si salvamos algunos matices. Esta identificación es casi plena en el caso de selva/desierto, pero no es así en lo que se refiere a Itapé/Sapukai pues las diferencias que marcábamos entre uno y otro pueblo dan lugar, en la novela, a distintos resultados.

Como hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo, en *Hijo de hombre* el marco espacial no es sólo un decorado por el cual van desfilando los personajes y sus acciones sino que adquiere una notable importancia, quizás por estar tomado de una geografía real y de unas experiencias reales y constituirse en tres niveles de influencia directa sobre la marcha de los acontecimientos. En primer lugar, el entorno espacial se convierte en entorno determinante que configurará los caracteres de los personajes principales. Por

otro lado cobra independencia y protagonismo y se convierte, en una gran parte de la obra, en el antagonista directo del hombre en su búsqueda de libertad. Por último, este entorno espacial se reviste de valores simbólicos que le permiten trascender su propia entidad, para convertirse en representantes de fenómenos más complejos que lo puramente espacial; es el caso del agua que, convenientemente metaforizada, se convierte en imagen de lo femenino y de su importancia en la vida y en la lucha por librarse de la opresión.