

Estudio crítico sobre *Pueblo Negro* (2026) de Delfina Acosta

Sara Timóteo

stimoteowind@sapo.pt

Investigadora independiente

Portugal

I. El pueblo como sujeto narrativo

Pueblo Negro es, antes que cualquier otra cosa, una novela sobre un lugar. El nombre del libro no se refiere a un personaje ni a una saga familiar, sino a un pueblo paraguayo cuya identidad —oscura, polvorienta, marcada por el luto, las velas y las cigarras— es el verdadero centro de gravedad del relato. La acción, encuadrada entre 1924 y los años inmediatamente posteriores al final de la Guerra del Chaco (es decir, mediados de los treinta), se despliega como un cuadro coral en el que cada figura individual sirve, ante todo, para iluminar un rincón de ese cuerpo colectivo.

La novela elige un procedimiento clásico —seguir a una madre y a una hija a lo largo de los años— pero lo desborda continuamente. Carmen María y Ludovina son, sin duda, los hilos más visibles del tapiz; sin embargo, los capítulos se desvían sin escrúpulo a otros núcleos: la casa parroquial, el burdel, la pruebera, los guardaespaldas del intendente, la mellizas que escandalizan al teniente cura, la anciana extraviada en la lluvia, el cojo enamorado, el albino viudo. Esta dispersión no es defecto, sino tesis: ningún personaje basta para representar al pueblo, y solo la suma de voces, contradictorias y a veces incompatibles, permite asomar a su verdad.

La voz que narra se desplaza con soltura entre la omnisciencia y el rumor. A menudo describe con precisión sensorial la luz solar sobre los tejados, el polvo levantado por una carreta o el olor a kerosene en el pasillo del burdel; otras veces se hunde en la cabeza de Ludovina mientras imagina al cura abrazado con su vecina de veinte años; y en muchas escenas se limita a transcribir el chisme de las comadres tras la ventana. Esa flexibilidad —entre el ojo descriptivo, la conciencia íntima y la oreja chismosa— es uno de los logros estilísticos del libro.

II. La escena fundacional: la caída de la Virgen

La novela arranca con una escena que funciona como mito originario y que reverbera durante todo el libro. Año 1924, siete de la tarde, una procesión avanza por el pueblo. Cuatro autoridades cargan la angarilla con la imagen de la Virgen: el juez de paz, el jefe policial, el intendente y el comerciante Pantaleón Amarilla. Solo el niño Augusto Cabrera advierte que el comerciante está borracho y que la imagen se mueve peligrosamente. La madre lo manda callar. La escultura cae, su cabeza rueda, y la corona aparece a más de dos metros, junto a una

mujer de vestido y guantes negros. Ludovina sube de inmediato a Carmen María a la angarilla, y el cura Juan Delgadillo —observándola con un fervor que no es solo religioso— acepta sustituirla por la Virgen.

Cada elemento del cuadro merece atención. El borracho que carga la sagrada imagen condensa la unión entre el poder civil y el eclesiástico mediada por el alcohol; la cabeza que rueda anuncia la cadena de profanaciones que vendrá; la corona que llega hasta la dama de luto sugiere que toda esta historia está bajo el signo de la muerte. Pero lo decisivo es que el pueblo, con espontaneidad asombrosa, acepta la suplencia. Una niña de ocho años se convierte, en cuestión de minutos, en «la nueva reina de nuestros corazones». La fe, sugiere la novela, no necesita objetos verdaderos: necesita objetos disponibles.

De esta escena nacen casi todos los hilos posteriores. El niño Augusto que ve y calla queda fijado como conciencia lúcida del pueblo; el cura, fascinado por los bucles rubios de Carmen María, comienza ahí mismo su deslizamiento hacia el deseo; Ludovina aprende que su hija puede ser objeto de adoración y, por tanto, de comercio simbólico. Doce años después, cuando Carmen María elija a Augusto en la plaza, estará rompiendo, sin saberlo, ese pacto fundacional: dejará de ser Virgen sustituta para volverse mujer.

III. Arquitectura: del realismo al manuscrito mutilado

La novela está organizada en capítulos breves y sustantivos: «La Procesión», «El Saludo», «El Sermón», «La Caravana», «La Iglesia», «La Casa», «Afuera y Adentro», «El Paseo», «Nunila y la Siesta», «El Regreso», «Ocho años después», «Burdeles», «Después de mucha demora», «Augusto y Carmen María», «Nunila y las tres de la tarde», «La Guerra», «Caminando por las calles», «La Despedida», «El Adiós», «La Amenaza», «Correspondencia», «Muchachas», «Ludovina», «Misiva final». Esta segmentación produce el efecto de una secuencia de estampas, casi como un retablo: cada capítulo es un cuadro autosuficiente que ilumina un aspecto del pueblo, y la trama avanza por acumulación más que por causalidad estricta.

El uso de la elipsis es deliberado. La indicación «Ocho años se fueron pero en el pueblo no ocurrían cosas muy importantes» permite saltar de la niña-Virgen a la muchacha enamorada sin necesidad de relleno biográfico. La marcha del tiempo se expresa, en cambio, por sus consecuencias: el padre alcohólico ha muerto; el intendente se ha enriquecido vendiendo terrenos; Madama Colorida es ahora «una próspera empresaria»; Ludovina ha logrado comprarse un aparador y un esquinero de cedro como únicos «lujos» tras ocho años de costura. El pueblo no se transforma: se desgasta.

Pero la decisión formal más radical del libro está en su cierre. Tras la huida final de Augusto y Carmen María a caballo, aparece un «FIN» en mayúsculas, e inmediatamente después un epílogo titulado «Extensiones y variaciones de la novela». Allí la prosa se hace fragmentaria: hay conversaciones a tres y a siete cuerdas de tal o cual casa, instrucciones para llegar al pueblo y para salir de él, canciones populares, cartas apócrifas, doce «pequeñas historias halladas en papeles» y diálogos que terminan con la indicación «el resto es totalmente ilegible» o «hay palabras borradas». La novela, por así decirlo, se rompe a sí misma. Lo que era un relato continuo se transforma en archivo.

Ese gesto, lejos de ser un capricho, condensa la poética del libro: en un pueblo donde lo importante son los chismes, las cartas, los papeles encontrados, las conversaciones a media calle, la novela no puede terminar como una historia bien cerrada; debe quedar como un legajo. La frase final, en las «Instrucciones para salir de un pueblo», resume esa idea: «Quien entra a un pueblo también está saliendo. Entrar es lo mismo que salir, del mismo modo que salir es entrar».

IV. Carmen María: el cuerpo mirado

Carmen María es, ante todo, un cuerpo mirado. A los ocho años es subida a una angarilla y los ojos del pueblo la convierten en imagen: el cura mide cada uno de sus gestos, la modista oficial pronostica que será «la chica más coqueta» a los quince, una anciana le toca los rubios bucles. Su madre, que ya en la procesión la ha ofrecido como deidad de reemplazo, no dejará nunca de buscarle función simbólica. Ocho años más tarde, cuando los hombres del pueblo la observen «tratando de adivinar las formas de sus senos y de su vientre», la lógica seguirá siendo la misma: Carmen María vale por lo que los demás ven en ella.

Y sin embargo, la novela —y este es uno de sus aciertos sutiles— le otorga progresivamente una voz propia. La niña que en la procesión solo levanta el brazo y reparte gestos, y luego pide a su madre, casi enfadada, que «pare ya» con sus aspiraciones místicas, se vuelve adolescente capaz de elegir. Frente al cojo Mariano Pineda, que trae serenata y declara su amor, ella no duda: «¡Déjame, no te quiero, jamás voy a quererte! ¡Fuera de aquí!». Frente al intendente, ya poderoso, que la sigue por la calle, responde: «¡Ya le digo que me molesta!». Frente a Augusto, en cambio, dice una frase tibia y exacta: «creo que puedo quererte». Esa cláusula vacilante —«creo»— sostiene su libertad: no jura, no promete, deja abierto el verbo.

El gesto culminante de su autonomía llega en el reencuentro final, cuando Augusto vuelve de la guerra: ella escribe la carta que lo recibe, ella organiza el viaje, ella misma sube al caballo Tigre. La novela, sin proclamarlo, ha trazado el itinerario de una mujer que pasa de ser Virgen sustituta a ser sujeto que decide.

V. Ludovina: la madre como obrera y como deseo

Ludovina es, probablemente, el personaje más complejo del libro. Modista de pueblo, viuda en proceso, hija de la pobreza y de las clientas exigentes, encarna a la vez el motor económico y la conciencia simbólica de la casa. Pasa la vida sobre la máquina de coser, fabricando vestidos para mujeres que «la visitaban con sus odiosas exigencias y caprichos». Solo después de ocho años de trabajo logra comprarse un aparador de dos puertas y un esquinero. Ese detalle, casi de novela realista decimonónica, dice más sobre las condiciones materiales del pueblo que cualquier descripción larga.

Pero Ludovina no es solo una madre trabajadora. Es también la mujer que en la procesión toma una decisión instantánea —subir a su hija a la angarilla— y que pasará el resto del libro intentando administrar las consecuencias. Compra una imagen «bendecida» a su amiga Ofelia, la coloca en la pieza de Carmen María, sueña con coserle un vestido idéntico al de la Virgen y, cuando la niña se rebela, llora. Su misticismo es indistinguible de su pragmatismo: en el mismo

capítulo en que ruega a la patrona del pueblo, imagina al cura entre las sábanas con la vecina y especula sobre el desnudo recíproco.

Su pasaje más conmovedor es la carta a la tía Catalina. En ella, Ludovina confiesa la dicha breve que vivió con Antonio, el sobrino de su tía, antes de que este muriera en un accidente automovilístico: «Y en la cama, ahora me atrevo a confesarte, era una fiera adorable». La novela introduce, mediante ese fragmento epistolar, una dimensión del personaje que el resto del libro no muestra. Y luego, con una vuelta de tuerca de notable economía, la noche siguiente, Ludovina sueña que su marido la posee; cuando despierta, descubre que él dormía a su lado y comprende, sin decírselo, que «un muerto la visitaba, la acariciaba y le hacía el amor». Su deseo, como su devoción, es heredado y póstumo.

Su muerte cierra el ciclo del personaje en una nota desconcertante. Ludovina se santigua frente a Carmen María como si esta fuera la Virgen, dice «Bendita tú eres entre todas las mujeres» y, al amanecer, aparece muerta encogida como una niña, apretando un pañuelo bordado por su hija. Es el último gesto de la madre que invirtió la jerarquía: muere venerando a la hija a la que años antes había convertido en ídolo.

VI. Augusto: el lenguaje contra el polvo

Augusto Cabrera es el contrapunto necesario. Niño que en la procesión advierte el peligro y crece como maestro de gramática y poeta, encarna la posibilidad de una conciencia que mira al pueblo desde dentro pero con distancia. Su definición —que Carmen María, ya enamorada, da con dificultad a su madre— es luminosa: «Porque es diferente a los demás; siente el viento, la sombra del crepúsculo y la luz de la luna de otra manera». La burla inmediata de Ludovina —«¿y cómo siente la luz de las velas de cebo?»— resume el malentendido que separa al poeta del pueblo.

Augusto es también el único personaje al que el libro le concede una voz propia y extensa fuera del diálogo: las cartas desde el frente del Chaco. En la quinta carta, particularmente, la novela alcanza una de sus cumbres expresivas. Augusto describe el calor inhumano, los buitres, la sed, los compañeros que beben su propio orín, el suicidio de Hugo Valiente, que se dispara un tiro en la cabeza tras leer una carta de su novia anunciándole otro amor. La frase «Mi compañero sacudió varias veces la cabeza, rechazando la realidad» es de una contención dolorosa. El tramo final de la carta —«mis pensamientos son solamente para vos», «no olvides plantar un árbol de jacaranda a cuatro metros del pozo»— traduce la guerra al lenguaje doméstico de quien aún espera volver.

Su regreso es, sin embargo, oblicuo. Llega a su casa y la encuentra vacía: la madre ha muerto, los muebles están polvorientos, las telarañas cuelgan del techo. Cubre con un paño negro el retrato de su madre, dice mentalmente «Consummatum est» (la misma frase con que el narrador comentó la caída de la Virgen al inicio) y va a buscar a Carmen María. La simetría es perfecta: el libro empezó con un consummatum est de profanación; termina con un consummatum est de luto. Augusto cierra simbólicamente el ciclo y se lleva a su mujer en el caballo Tigre.

VII. El cura Juan Delgadillo: la fe como mercancía

Pocos personajes son tan implacablemente diseccionados como el cura Juan Delgadillo. Sacerdote alto, de pecas en el rostro, llegado en misión al Paraguay desde España (la novela menciona su «perfecto castellano»), Delgadillo encarna la hipocresía religiosa en su forma más cínica. Bebe vino del bueno los viernes mientras contempla a los santos; convierte las limosnas en visitas al burdel; recibe sobornos del intendente por mediar en la venta de terrenos; tiene un romance constante con Nunila, la pecadora autoflagelante; y guarda en una maleta una cofia de monja, un rosario y un crucifijo para excitar su deseo en el burdel.

La novela maneja con cuidado el tono cuando narra al cura: nunca cae en la denuncia abierta, prefiere el contraste y la ironía estructural. La escena en que Nunila llega a la casa parroquial con la vara de tacuara aún en la mano, y él la recibe «en paños menores, descalzo y sonriente», es de un humor amargo casi medieval. La conversación con el intendente en el pasillo del burdel —donde explica el origen de su fetiche por las monjas remontándose a una escena de su propia infancia— le da, sin embargo, una densidad psicológica inesperada: el cura no es solo cínico, también es producto de una herida.

Su muerte es el broche del personaje. Borracho, recordando a Nunila ya muerta, entra a la iglesia, intenta tocar los pies de Cristo en la cruz, agita los brazos creyendo atrapar un hilo de luz y cae fulminado. Dos mujeres lo encuentran tendido en el piso y un gato negro cruza el púlpito. La novela no juzga: muestra. Y al mostrar, condena.

VIII. El intendente: economía, sexo y locura

El intendente municipal —cuyo nombre completo es Jesús Villamayor, recordemos que es quien carga la angarilla en la primera escena— es la figura del poder local. La novela lo construye en cuatro tiempos: en la procesión, donde aparece como autoridad; en la primera visita al burdel, donde se descubre como cliente y socio del cura; en la conversación a los pies del cedro con sus cuatro guardaespaldas, donde se le ve aún seguro; y en la escena del libro de Nietzsche, donde se quiebra por dentro.

Este último episodio merece especial atención. Por azar, el intendente abre en su despacho un ejemplar de *El ocaso de los ídolos* de Friedrich Nietzsche y lee, sin entender, fragmentos sobre Renan, *La imitación de Cristo* y la fe en Dios. La cita extensa («Al cortarle una idea fundamental como la fe en Dios, el conjunto se rompe...») produce en él una crisis cómica y verdadera al mismo tiempo: «las malditas letras empezaban a bailar ante sus ojos». Cuando le cuenta su perplejidad al cura, este le aconseja, con la franqueza profesional del corrupto, no leer libros: «La vida es vino, es parranda, es vaso lleno, es placer. ¡A disfrutar!». La filosofía alemana se disuelve en otro brindis.

La caída del intendente, sin embargo, no llega por la fe. Llega por el dinero. Cuando la guerra del Chaco interrumpe sus negocios y deja de pagar a sus cuatro guardaespaldas, ellos lo meten en una bolsa de arpillera y lo abandonan en el monte Aguará. Vuelve loco. Es uno de los movimientos más sarcásticos de la novela: el caudillo de pueblo no es asesinado por el pueblo ni por la justicia, sino por sus propios sicarios; y no muere, sino que sobrevive como espectro en su habitación.

IX. Nunila: la culpa hecha cuerpo

Nunila Velázquez es uno de los personajes más impactantes de la novela. Cada martes a las tres de la tarde recorre el pueblo con la vara de tacuara, golpeándose el cuerpo y gritando: «¡Tomá, desdichada pecadora, tomá, tomá!». Las hermanas Balbuena la observan tras la ventana y la odian; el jefe policial se hace el desentendido; el cura le ha prohibido entrar a la casa parroquial pero la sigue recibiendo cuando le conviene. Su pacto con el sacerdote es, literalmente, un pacto entre la culpa y el deseo: ella se autoflagela en la calle y él la posee en la cama.

La novela utiliza a Nunila para llevar al extremo una idea que recorre todo el libro: la culpa interiorizada de las mujeres frente a una moral colectiva que castiga el deseo. Nunila se desmadeja, pierde dientes, se le secan los cabellos, hasta que aparece muerta en su camastro «seca como una cecina». Su velorio es uno de los pasajes más desoladores: nadie le sirve cocido, el cura le niega la bendición, los vecinos rezan a regañadientes, y solo las cigarras cantan junto a su fosa. La frase de quien la encuentra —«Pobre desdichada, está sequita como una hoja»— condensa una piedad que llega tarde.

La carta apócrifa de Nunila incluida en el epílogo le devuelve, póstumamente, una voz. En ella escribe a una tal Amancia y describe al diablo como una figura de «ojos rojos, nariz partida, lengua negra y cabellos encendidos» que cierra de una patada la tranquera del pueblo a la medianoche. La carta es apócrifa, sí, pero funciona como reparación: lo que en vida no pudo decir, lo dice cuando ya no es nadie.

X. Las mujeres del pueblo: chisme, devoción, transgresión

Junto a las protagonistas, la novela perfila una multitud de mujeres secundarias cuya función no es decorativa: forman, literalmente, el aparato circulatorio del pueblo. Las hermanas Celeste y Patricia Balbuena espían tras la ventana enrejada; las mellizas Josefina y Marta dejan ramos de jazmín a la puerta de Carmen María; las mellizas Aurora y Josefina Oviedo escandalizan al teniente cura llevando los cabellos sueltos al templo; Valencia Bobadilla cose el vestido de la Virgen; Elodia Ramírez cambia las flores del altar; doña Veneranda guarda la memoria de un marido muerto y de las cartas mal escritas que él le mandaba; doña Edelmira lleva la cabra al monte; la pruebera Hermenegilda lee las cartas a las madres aterradas por la guerra; doña Paulina pierde la gallina amarilla; Rosalba juzga a Carmen María desde una ventana estrecha.

Cada una de estas figuras vale, individualmente, lo que vale un microrrelato; juntas, sostienen la dimensión coral del libro. La novela concede al chisme —tradicionalmente desdeñado como género menor— una función estructural: las cosas no ocurren del todo hasta que las comadres las nombran. Cuando Augusto y Carmen María se besan en la plaza, no sabemos que han ocurrido enteramente hasta que el intendente los ve; cuando Nunila muere, su muerte se vuelve real porque dos vecinas la encuentran y comentan su sequedad. El chisme es, aquí, certificación notarial.

Lo más interesante es que la novela no condena a las chismosas. Las mira con afecto irónico. Sus diálogos, especialmente los de las hermanas Balbuena y los de Felicita Frescura con su comadre Juana Gutiérrez, están entre los mejores pasajes de humor del libro. La voz que las

narra entiende que el aburrimiento, el catarro, el calor y la falta de horizonte hacen del chisme un trabajo necesario.

XI. La Guerra del Chaco: historia y dolor doméstico

El capítulo titulado «La Guerra» introduce el contexto histórico con datos verificables: la mediación de la Comisión Interamericana de Conciliación y Arbitraje en 1931, la refriega cerca de Nanawa el 6 de septiembre de 1931, el inicio formal de la Guerra del Chaco el 9 de septiembre de 1932, la figura del Mariscal José Félix Estigarribia y la del Mayor Garay. Sin embargo, la novela no construye un fresco bélico al estilo decimonónico. La guerra entra al pueblo como rumor, como miedo, como ausencia.

Las madres que izan banderas en tacuaras frente al rancho, los soldados que parten en camión hacia el barco Humaitá rumbo a Puerto Casado, las pruberas que leen las barajas del destino —«lisiado no vuelve, aunque una bala va a meterse en su hombro izquierdo»—, las mujeres de luto cerrado con crucifijos de papel, el cojo que vuelve a rondar la casa de Carmen María sabiendo que su rival ha partido: todos estos motivos componen una guerra vista desde la espera.

La carta de Augusto desde el frente, ya comentada, completa el mosaico desde el otro lado. El recuerdo de Hugo Valiente, la lengua hinchada y azulada de los muertos por sed, los buitres, el árbol que «goteaba» en la alucinación de un combatiente, el calor «alucinante», funcionan como la contracara doméstica del pueblo: si en el pueblo se chismea, se reza y se cose, en el Chaco se delira, se mata y se muere de sed. Y entre ambos espacios circula una correspondencia frágil, demasiado lenta y a veces última.

XII. Lengua y registro: castellano, guaraní, latín, italiano

Uno de los rasgos más distintivos de la novela es su trilingüismo —incluso cuatrilingüismo— controlado. El castellano dominante convive con palabras y sintagmas en guaraní (karanda'y, taruma, ykua, jasy jatere, pombero, takuara, vori vori, terere, chipas, chastaca, mbopi, piri, aijuepete, sogué), latinismos litúrgicos (Consummatum est, Pater noster qui es in caelis) e incluso un italianismo casi insólito en boca del cura (hai capito). Estas inclusiones no son ornamento ni color local turístico. Producen, juntas, una textura sonora que ancla la novela en la frontera lingüística y cultural del Paraguay rural de la época.

La función del guaraní es triple: nombra realidades materiales sin equivalente exacto en castellano (la pantalla de karanda'y; el ykua como pozo natural), evoca creencias populares (jasy jatere, pombero), e introduce un registro afectivo y sensorial intraducible. El latín litúrgico, en cambio, marca el momento en que el ritual se vuelve verdaderamente trascendente o irónicamente ceremonial: el cura lo recita en la procesión, Augusto lo piensa al volver a su casa vacía, el narrador lo coloca como sello sobre la caída de la imagen.

La sintaxis combina períodos largos —descripciones del cielo, del calor, de las cigarras, de los aljibes— con diálogos ágiles, populares, llenos de muletillas y de modismos rioplatenses-paraguayos: «vos», «contame», «pegá la vuelta», «soy toda oídos», «¡a la gran siete!», «¡me muero por saber!». Esta convivencia produce el efecto particular de un narrador culto que escucha hablar a un pueblo iletrado sin parodiarlo.

XIII. Recursos literarios: simbolismo, humor, lo absurdo

La novela despliega un repertorio de recursos retóricos rico y consciente. Hay simbolismo cristiano invertido —la Virgen sustituida por una niña, el cura que muere intentando tocar los pies de Cristo, la cofia de monja como prenda erótica—; hay simbolismo natural sostenido —las cigarras como reloj y como elegía, los jazmines y los duraznos como mediadores amorosos, el viento como conspirador, el aljibe como espejo y como fuente—; y hay simbolismo numérico discreto: las siete velas, los doce «misterios», los ocho años, los treinta y siete brocales del epílogo.

El humor recorre toda la novela. Es un humor seco, a menudo cruel, casi siempre verbal. Aparece en los diálogos de las comadres («¡me estás echando encima saliva!»), en las descripciones físicas de personajes secundarios («huele a naftalina, no hay hombre que se fije en ella; nació para monja»), en las anotaciones marginales del narrador («Mucha gente rara suele pasar por este mundo»), y en los apellidos parlantes (Felicita Frescura, Bonifacio, Pánfilo el fumador). Este humor no diluye la dimensión trágica, sino que la sostiene.

El recurso al absurdo —especialmente en el epílogo— acerca la novela a registros vanguardistas. Las «Conversaciones» tienen el aire del teatro del absurdo: figuras anónimas dialogan sobre lo que ven, sobre las sombras, sobre Nunila, sobre las ventanas abiertas o cerradas, y la conversación se interrumpe con la frase «el resto es totalmente ilegible». Las «Instrucciones para llegar a un pueblo» y las «Instrucciones para no perderse en las calles» recuerdan, por su tono y su procedimiento, a ciertos textos breves cortazarianos. La «Carta de Braulio a Augusto», donde un primo iletrado pide al poeta una carta de amor para Rosarina, es a la vez metaliteraria y costumbrista.

XIV. El epílogo como archivo del pueblo

Detenerse específicamente en «Extensiones y variaciones de la novela» permite valorar el alcance del proyecto. Tras el «FIN» que cierra la huida de Augusto y Carmen María a caballo, el libro se abre como un legajo. «Niños del pueblo» recoge la voz de doña Veneranda recordando al hijo del peluquero. «Calles» es una larga letanía enumerativa («calles sin nombre, sin perros, sin horizontes... calles con bueyes, con caballos, con cintas verdes»), una de las páginas más poéticas del libro. Las «Conversaciones» recogen diálogos perdidos, fragmentarios, atribuidos a sombras. «Instrucciones para llegar a un pueblo» y «para salir» enmarcan el conjunto como un manual paródico de viaje.

Las «Pequeñas historias halladas en papeles», numeradas del Uno al Doce, son microficciones con título («Puntualidad», «Tigre», «Carta apócrifa de Nunila», «Cartas y yuyos», «Plumas», «¿Por qué desapareció la gallina?», «Casa decente, casa con perro», «Gallito ciego», «Las solteronas también querían amar», «La muerte fría y anónima», «El chisme», «La persecución de los poetas»). Cada una toca un motivo del pueblo y lo lleva a su forma mínima. La número Dos, dedicada al caballo Tigre, retoma la última imagen del cuerpo principal de la novela y la prolonga en un tono espectral («Aquel caballo ya había perdido su nombre. Nunca más, Tigre»).

Todo este material puede leerse como un comentario meta-narrativo: la novela admite que ningún relato lineal agota un pueblo, y se propone, en su epílogo, exhibir lo que quedó fuera. El

procedimiento recuerda a un cuaderno de apuntes anexo al manuscrito principal. Lejos de ser un apéndice prescindible, este tramo final es donde la voz del libro, libre ya de la obligación argumental, alcanza su punto de mayor originalidad formal.

XV. Limitaciones y tensiones internas

Sería deshonesto presentar la novela sin observar también sus tensiones. La abundancia de personajes secundarios, virtud del proyecto coral, puede convertirse, para el lector menos paciente, en dispersión. Algunas figuras —el albino Eduardo Mereles, las mellizas Oviedo, el cojo Mariano Pineda— aparecen, brillan y desaparecen sin retorno claro. Otras subtramas, como la del intendente y Nietzsche, se cierran con elegancia pero no son retomadas. La carta a la tía Catalina abre una línea —la vida en Asunción de la mujer enferma y sola— que el resto del libro casi no desarrolla: la tía es citada en una segunda misiva y luego, sencillamente, Ludovina la olvida.

Esa intermitencia puede leerse como defecto o como elección poética. Si se acepta la tesis del libro —que el pueblo se cuenta solo si se acepta que el chisme, lo apócrifo y lo perdido también son parte del relato—, entonces la dispersión es coherente con el proyecto. Si se exige a la novela el cierre clásico de cada hilo, en cambio, varias subtramas quedan abiertas. La obra parece haberse jugado conscientemente por la primera opción.

Hay asimismo una tensión productiva entre el realismo de los primeros capítulos y la deriva poética del epílogo. El lector que llega seducido por Carmen María y Augusto puede sentirse desorientado al desembocar en las «Conversaciones» y las «Instrucciones». Quien acepta el cambio de marcha, en cambio, descubre que el libro no termina, sino que se transforma en otro libro: deja de narrar y se pone a inventariar.

XVI. Conclusiones: una novela que se cuenta y se desarma

Pueblo Negro es una novela ambiciosa que sostiene, a lo largo de un universo poblado por decenas de personajes y a través de un arco temporal extenso, un tono propio: oscuro, irónico, compasivo, nunca completamente trágico ni completamente satírico. Su mayor logro es haber inventado una forma para contar un pueblo: una mezcla de estampa costumbrista, novela de iniciación, crónica de guerra, y, en su tramo final, archivo fragmentario.

La trama central —la niña-Virgen que se vuelve mujer, el poeta que sobrevive al Chaco, la madre que muere venerando a la hija— es solo el primer plano de un cuadro mucho más amplio. Detrás están el cura y sus monedas, el intendente y sus terrenos, Nunila y su vara, las comadres y sus pantallas, la pruebera y sus barajas, el caballo Tigre y su relincho perdido en lo alto del pueblo. Y aún detrás, en el epílogo, están las calles sin nombre, las gallinas que se pierden, los albañiles muertos por una viga, las solteronas que quieren amar, el chisme sobre el embarazo de Ofelia.

La frase final del libro, en las instrucciones para salir, condensa toda esta poética: «No existen muchas maneras de salir de un bochinche llamado pueblo, mucho menos si en él vivieron Ludovina, Hermenegilda, madama Colorida, Nunila, Augusto y Carmen María». La novela ha hecho suya la tesis cervantina de que un lugar existe si lo viven personajes con nombre propio.

Y el lector, al cerrar el libro, comprueba que el pueblo —aunque ficticio, aunque oscuro, aunque polvoriento— ha quedado fundado en él.

Por todo esto, *Pueblo Negro* merece leerse como lo que es: una obra coral, paciente y arriesgada, en la que un pueblo paraguayo de los años veinte y treinta es, simultáneamente, escenario, personaje y materia textual. Una novela que se cuenta y, en su mejor gesto final, se desarma para recordarnos que ningún pueblo cabe entero en una sola historia.