

**LA OBRA DE AUGUSTO ROA BASTOS:
NUEVOS CAMINOS
PARA LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA.**

Gerardo Mario Goloboff

En esta hora de América, que es una de las más insistentemente oscuras y desesperanzadoras de su historia, invocar provenires puede estar representando una tentativa para esquivar la mirada a las depredaciones del presente. Acaso sea, efectivamente, una fuga. O un antídoto. tal vez; una de las obstinadas formas que tienen los seres humanos de ampararse en la vida. Acaso un modo de hablar también del presente, de lo que en él tímida pero empecinadamente late queriendo prefigurar otro tiempo.

A despecho de la incierta (o, al menos, difícilísima) realización de este tiempo, varias son las tendencias teórico-prácticas que desde ya se disputan su paternidad en el campo literario. No me detendré a considerar, naturalmente, a aquéllas que comparten y aplauden este estado de cosas, o proclaman ante él una indiferencia que no puede menos que llamarse cómplice, ni hablaré tampoco de las que, con las rebeldías y las picardías propias del oficio, esquivan la cuestión fundamental mientras alimentan la industria cultural del sistema, el juego comercial y publicitario de algunas grandes casas, los grupos, las cofradías, las logias.

Me reduciré pues, simplemente, a describir (con las limitaciones que conlleva toda rápida formalización, y con las mías propias para diseñarla) el estado de una literatura que se ve a sí misma como literaria y políticamente revolucionaria, y que cree trabajar expresamente para favorecer cambios.

Antes los conocidos acontecimientos de estos últimos años en América Latina, se han ido delineando en este campo por lo menos dos grandes corrientes que ya se insinuaban tiempo atrás, y que hoy se presentan rejuvenecidas, como caminos para contrarrestar la casi ineluctable impotencia práctica de la literatura frente a la realidad: una de ellas es la que asimila obra y acción, cada obra literaria con la acción concreta; la otra es la que las separa hasta tal punto que prácticamente las enfrenta. Probablemente ambas encuentran sus raíces en el "engagement" sartreano o, aún, en la inmersión surrealista, pero se distinguen ahora por su punto de mira: mientras que la primera quiere llevar hasta el final la invisibilidad, la limpidez textual, la otra postula que, frente a situaciones límites como la que atravesamos, las tareas culturales primordiales no pasan por la obra de arte, por sus mensajes de solaz, de lucha o de esperanza, por sus

búsquedas de la totalidad en medio de la fragmentación social, por sus intentos de recuperar lo humano entre la cosificación generalizada, que el discurso literario es imposible y reemplazable, que ha llegado la hora de la afasia y del gesto.

En sociedades como las nuestras, el rol “civil” de los escritores aparece sin duda más marcado que en otras, y ello agudiza la importancia del enfrentamiento de estas posiciones. Por una parte, el propio nacimiento de nuestra literatura está íntimamente ligado a cometidos políticos y sociales; por otro, los prestigios del arte y de las letras, de los artistas y de los escritores, han permitido y permiten aún hoy (si bien hoy más raramente que ayer) que sean las de ellos, en muchos casos, las únicas voces audibles de comunidades coartadas o vastamente silenciadas.

Pero ello no debe hacernos olvidar que tanto una como otra posición puede conducir a una confusión de campos peligrosa (peligrosa, en primer término, para los mismos sectores e intereses que se busca favorecer). Observamos, con relación a la primera, que la evolución tecnológica, de las comunicaciones y de las informaciones, y la evolución literaria misma, imponen hoy otros medios que los de la denuncia o la consigna para cumplir con la función que se confiere a la literatura. Imaginarlo de otro modo implicaría suponer que la palabra literaria es transparente y comprensible, que basta tornarla fácil, accesible, sencilla, para que la obra alcance el máximo de sus virtudes y objetivos literarios (y, por ende, sociales), llevando a predicar en poesía lo que ya Attila József llamada “un verso ruidoso y entusiasta”, y, en narrativa, la trama clara, los personajes discernibles, el procedimiento omnipotente, el lenguaje comunicativo. Una prédica, en resumen, que parte de la convicción de que el escritor escribe porque tiene algo que decir, no algo que hacer, que es un propietario de verdades, no de enigmas, que transmite un saber, no que lo elabora costosa y siempre parcialmente al producir un texto y al seguirlo completando con ese otro trabajo que es la lectura, con ese otro que es la reflexión crítica.

Frente a esta postura, a sus insuficiencias, a su ineficacia en situaciones y tiempos pasados y actuales, se ha alzado, como he dicho, otra que señala el hecho de que el lenguaje se encuentra monopolizado en manos del sistema, que el acceso a los canales de comunicación es imposible (o, cuando duramente se llega, apenas eficaz), y que, de todos modos, el Poder maneja, malea, traduce, domina, los mensajes de la oposición en el interior de un mecanismo donde es el único poseedor de los resortes claves.

No dejan de ser tentadores estas tesis por las grandes zonas de verdad que contienen, por el carácter de renunciamiento heroico que presuponen, por la ancha cuota de dignidad que han dejado sus sostenedores a las generaciones futuras. Habida cuenta de que al mencionarlas sólo pienso en quienes hicieron un abandono total de la literatura por la acción, y no en los que conformaron su escritura al gesto e iniciaron tal vez otros comportamientos poéticos en el continente, temo que ellas dejen desierto, a pesar de su aparente radicalización, un importante espacio del debate global. Planteada como solución histórica, esta

perspectiva cede, al fin y al cabo, al campo del “espíritu” lo que el sistema, para perpetuarse, ha recluso sabiamente en ese territorio, negándole al arte y a la literatura una materialidad que lo pondría en cuestión al revelar índices de otras materialidades, de otras producciones, de otras transformaciones necesarias.

No porque niegue rotundamente (como cree) la alternativa expresión/represión, sino porque en su alejamiento la acepta como válida, esa tendencia que preconiza la afasia continúa paradójicamente insistiendo en el más y en el todo o nada de la expresión. Pero ¿no puede intentarse quebrar la disyuntiva desde donde en definitiva ha de vencerse (si es que alguna vez se vence) toda represión? ¿Mostrando, quizás, la sustancialidad, la tangibilidad, de cada esfuerzo humano (inclusive las de nuestro tan espiritualizado quehacer artístico y literario), y contribuyendo a descubrir entonces qué es lo que asfixia otras creaciones, hasta llegar a la del hombre mismo?

No pretenderé que la obra de Augusto Roa Bastos sea la única que en nuestro continente responde a las expectativas contenidas en estos interrogantes pero me permito afirmar que ella es una de las que con ejemplar rigor abre, en un horizonte que no puede verse con demasiado optimismo, numerosas perspectivas enriquecedoras. Sin la aspiración de agotar el comentario de todas ellas, mencionaré tres que considero entre las más importantes:

- a) el escritor no es propietario de la verdad, pero puede ayudar a producirla;
- b) el escritor no representa la conciencia histórica de nuestras sociedades, pero puede ser leído (y escuchado) con provecho;
- c) la obra la hacen las masas, pero la recogen y la particularizan los escritores.

En ese relato fechado en 1955 y titulado “Contar un cuento”, el que sin exageración puede ser admitido como metáfora del propio oficio del narrador, el protagonista alude a lo que “la gente satisfecha llama la verdad de las cosas”. [...] “Ahora está de moda hablar de la readlidad. Típico reflejo de inseguridad, de incertidumbre. La gente quiere ver, oler, tocar, pinchar la burbuja de su soledad. ¿Pero qué es la realidad? Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre. . .” Y presenta luego, con comparación que, dicho sea de paso, utilizará coincidentemente Barthes años después para referirse a la crítica¹, a la imagen de la 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.”²

1. Véase al respecto mi trabajo “Hispanoamérica en su literatura: fenómenos de dependencia, resistencia y autonomía”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Nov. 1978, pp 371-382.

2. Augusto Roa Bastos, “Contar un cuento”, en *El baldío*, Buenos Aires, Losada, 1966, p. 15.

Profundizando más tarde en la visión desde lo que está antes de la presencia (“Nonato”)³ o en la visión desde lo que está después de ella (*Yo el Supremo*)⁴, o en las intersecciones que representan tanto el protagonista de “El baldío”⁵ como esos muertos a los que se entierra “en un cajón de criatura”⁶ o que tienen “la cara arrugada de un chico. Menos que eso: la de un recién nacido”⁷, sus textos señalan insistentemente el lugar de la ausencia, esa realidad “que no se ve y que no existe todavía”. Desde el muy abajo en busca de la luz (“La excavación”)⁸ o desde el muy arriba viendo “millones de años hinchados de oscuridad” (“Cuando un pájaro entierra sus plumas”)⁹, ellos tratan de alcanzar, de “llegar al principio; tal vez hasta lo que está antes del principio”¹⁰ porque como dice las letras grabadas por el maestro de “Moriencia”, “una por una, a punta de cuchillo”: “No hay más que el principio y lo que está antes del principio”¹¹

Esta destrucción de la imagen tradicional de la verdad literaria, del sentido, como de lo dado, como el de un “fondo” al cual sería posible acceder a través de una operación sobre la “forma” (operación que la develaría, y para la cual, en la concepción burguesa, el escritor sería uno de los más dotados y más aptos artífices en embellecer, en “adornar” —y el crítico, coherentemente, en “descubrir”—), es sustituida, como se ve, por un desplazamiento que ni la oculta ni la manifiesta sino que propone otros espacios (el del inconsciente, el del significante mismo) para la lectura y la interpretación. Esta actitud, que hoy puede verificarse claramente en la explosión y en la explotación que de la palabra se realiza en *Yo el Supremo*, recupera la materialidad de esos espacios y la necesidad del trabajo sobre ellos en lo que concierne a la literatura. Y allí donde Lacan puede reflexionar sobre la manera “cómo el significante entra de hecho en el significado”¹², el narrador de “Cuerpo presente” contribuye a elucidar: “La broma es que para hablar de algo, uno siempre habla de otra cosa. Lo que está en el medio tal vez es lo que importa, pero quién sabe cómo decirlo; ya sabemos, la mejor palabra es la no dicha, y si me apuran le diría que hasta la luz es negra del revés; . . .”¹³.

3. A.R.B., “Nonato”, en *Los pies sobre el agua*, Buenos Aires, CEDAL 1967, pp. 5-13.

4. A.R.B., *Yo el Supremo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (2da. edición), 468 p. (En todos los casos se cita por esta edición.)

5. A.R.B., “El baldío”, en *El baldío*, o.c., pp. 11-12.

6. Macario en *Hijo de hombre* (Buenos Aires, Losada, 1961, 2da. ed., p. 34) y Tikú Alarcón en *Yo el Supremo*, p. 27.

7. A.R.B., “Bajo el puente”, en *Moriencia*, Caracas, Monte Avila, 1969, p. 36.

8. A.R.B., “La excavación”, en *Los pies sobre el agua*, o.c., pp. 154-159.

9. A.R.B., “Cuando un pájaro entierra sus plumas”, en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (CARAVELLE)*, Toulouse, Université de Toulouse—Le Mirail, No. 14, 1970, pp. 147-152. La cita es de p. 151.

10. A.R.B., “Ración del león”, en *Moriencia*, o.c., p. 41.

11. A.R.B., “Moriencia”, en *Moriencia*, o.c., p. 13.

12. Jacques Lacan, “L’instance de la lettre dans l’ inconscient”, en *Ecrits I*, París, Du Seuil (Col. Points), 1971, p. 257.

13. A.R.B., “Cuerpo presente”, en *Moriencia*, o.c., 46.

No es, entonces, gracias a los “mensajes” de los cuales el escritor sería portador sino (para decirlo con un término de resonancia cortaziana) perseguidor, buscador de la palabra, del lugar, del lugar de esa ausencia, que la ficción nace: “De la ficción habría que decir —escribe Jean-Louis Baudry— que es una escritura que, al no estar sometida a las leyes de la verdad, se comunica directamente con el lugar de la reserva significante, que es la práctica mediante la cual la escritura va a mostrar su “significancia”¹⁴

Es por eso que el escritor no sólo no detenta la verdad como entidad; tampoco puede exigir a la ficción que la descubra como condición explícita de su quehacer: el escritor no está llamado a resolver enigmas; trata, en cambio, de incorporar con fuerza los propios (inclusive el de la ficción misma) al lado, junto a los otros enigmas de la llamada realidad; el del nacimiento, el de la muerte, el de la paternidad y el Poder, el del deseo, el de la palabra, el de la escritura. El suyo no es un mundo de certezas frente al contradictorio y resbaladizo mundo de los otros, el suyo es un mundo de conflictos, y lo único que él puede hacer es ofrecerlos, no de un modo directo y casi (como se piensa generalmente) “autobiográfico”, extrovertido o exhibicionista, sino como resultado implícito de su propio trabajo, que es trabajo con el lenguaje y, en la medida en que lo es, búsqueda de sí a través del otro.

Un buen ejemplo me parece constituir, a este respecto, la novela *Hijo de hombre*¹⁵. Vemos aquí cómo los abundantes y explicitados conflictos históricos, políticos, sociales, religiosos, lingüísticos, interpersonales, psicológicos, y muchos más, no hacen sino tematizar, a mi parecer, los de una conflictiva textualización reflejada por la lucha entre lo que se sabe y lo que se ignora, entre el actuar y la pasividad, entre lo que es testimonio y lo que es reparación de una culpa que viene de lo conocido y de lo desconocido: “Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando.”¹⁶

Dicho de otro modo, creo que contemplamos la tensión entre el material transformable que se presenta ante el escritor lúcido y consciente de su oficio, y el proceso de transformación, genético, que debe desenvolver para componer la obra. Lo que luego aparecerá como lo anecdótico, como lo que le dio origen, como lo que fue bellamente contado gracias al “estilo” o al “oficio” del escritor, quizá no sea más que el escenario del nacimiento de una ficción. Frente a “la tierra salvaje y oscura donde fermentaban las inagotables transformaciones”¹⁷, tal vez se nos proponga, por esa conciencia de la transformabilidad, que

14. Jean-Louis Baudry, Estructura, ficción, ideología, en *Redacción de Tel Quel, Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 167.

15. A.R.B., *Hijo de hombre*, o.c. En todos los casos se cita por esta edición.

16. *Hijo de hombre*, o.c., p. 13.

17. *Hijo de hombre*, o.c., p. 23.

acompañemos y participemos en ese nacimiento viendo en él un proceso de cambio concreto, humano, doloroso, posible, como el de ese protagonista que irá “abriéndose paso en la inexorable maraña de los hechos, dejando la carne en ella, pero transformándolos también con el elemento de esa voluntad cuya fuerza crecía precisamente al integrarse en ellos.”¹⁸

Y pienso que bien puede advertirse en esta novela cómo el proceso de construcción de la ficción es puesto en relación consigo mismo, cómo el relato mismo se discute, se critica, cómo el contar es conflictivo y no solamente los mundos a los que él hace alusión. Véase, así, para no desarrollar más que un ejemplo, la narración de un hecho, bastante simbólico por otra parte: el de la presunta experiencia amorosa de Miguel Vera relatada por primera vez en el Capítulo III, punto 9. Como si se tratará de una escena arcaica en la que el adolescente toma el pecho de la mujer cual si fuera el hijo, ella aparece descrita así: “Damiana estaba quieta ahora, durmiendo tal vez. Cuando me dí cuenta, me encontré buscando con la boca el húmedo pezón. Probé la goma dulzona de la leche. Pero ahora de verdad. La probé de a poco primero, apretando apenas los labios, con miedo de que Damiana sacara de mi boca esa tuna redonda y blandida que salía de su cuerpo. Pero ella no se movió. Tampoco a nosotros podían vernos. Nadie se iba a burlar de mí que mamaba en la oscuridad como un crío de meses.”¹⁹ Como se observa, Damiana no participa casi del acto, ni induce al adolescente. Este sin haberse dado cuenta ha comenzado a chupar. Antes, el “hambre” se le había hecho insoportable. Lo que gusta es el alimento, la sensación es de culpa o de miedo a la burla por mamar. La deducción inmediata que se puede sacar de esta descripción es la de que, más que por otros motivos, por hambre, Vera ejecuta ese acto, quitando de este modo al crío su alimento, y aun ayudando a Damiana a solucionar el problema de la incomodidad causada por la falta de efectividad en la succión del hijo. Tal temperamento coincide con un recuerdo posterior de Vera: “La carne gomosa de las tunas me renueva el sabor de los pezones de Damiana Dávalos, que mis labios mordieron aquella noche, entre las ruinas, bebiendo su leche.”²⁰ Sin embargo, esta interpretación ha sido desbaratada por la memoria del propio Vera, quien “veinte años” después, al pasar por el sitio donde tuvo lugar esa escena, la recuerda como un acto amoroso, sexual, sosteniendo que “Su blando cuerpo de mujer turbaba mi naciente adolescencia”, y más aún que “La Damiana Dávalos también suspiraba y se removía débilmente de tanto en tanto bajo mis tanteos” para terminar el párrafo mentando el “triste amor” de aquella noche.

Estas contradicciones se repiten y abundan a lo largo del libro, ya sea con relación al presunto robo del hijo de Damiana, ya a la supuesta violación de María Regalada por el médico ruso, ya con referencia a la aparición de ese vagón fantasma, del que se sostiene que ha sido consecuencia directa de la explosión del 1 de

18. *Hijo de hombre*, o.c., p. 201.

19. *Hijo de hombre*, o.c., p. 65.

20. *Hijo de hombre*, o.c., p. 163.

marzo de 1912, y no obstante no se mantiene esto como un hecho indubitabile. Así, por ejemplo, en el instante en que el mismo narrador afirma que tal vez aquél sea “el mismo vagón del que arrojaron años atrás al Doctor, de rodillas, sobre el rojo andén de Sapukai, en medio de las ruinas.”²¹, cuando, como hemos leído antes, el Doctor llega a Sapukai después de la revolución bolchevique, y en los corrillos los parroquianos se preguntan si se entenderá con los revolucionarios de “los de allá” o de “los de aquí”²², aparte de que el Doctor cura a “un lunático enfermo de terciana, que habitaba uno de los vagones destrozados por la explosión”²³.

Este tipo de fenómenos narrativos parece indicar que más allá del objetivo de contar una historia (que puede tener y tiene muchas veces un gran atractivo), lo que se pone de manifiesto es el proceso por el cual se está contando. Miguel Vera termina de dar su segunda versión del suceso ya relatado, con palabras que ilustran bien esta situación tanto en lo que se refiere al tiempo transcurrido entre el hecho y su versión, como al juego de la memoria, al carácter sustitutivo de la narración, a la actividad casi onírica de la misma: “A veinte años de aquella noche, después de un largo rodeo, podía completar el resto de una historia que me pertenecía menos que un sueño y en la que sin embargo seguía tomando parte como en sueños.”²⁴. Se comprende entonces la profundidad del aserto del Supremo cuando acusa a los novelistas de desfigurarlo todo: “A ellos no les interesa contar los hechos sino contar que los cuentan.”²⁵

Coincidentemente, el mismo Roa Bastos declara poco antes de la aparición de esta última novela a la revista *Crisis* de Buenos Aires: “Entendí siempre que a mí lo que me interesaba más que los hechos concretos, que los hechos reales que se pueden narrar en una historia, en un estudio o en un ensayo, era el hallazgo de mitos reveladores.”²⁶ Lo importante no es, como puede verse, la coherencia externa del relato, ni su fidelidad al mundo exterior, ni, en última instancia, el conocimiento de las llamadas cosas concretas; lo que importa para la ficción es esa capacidad que el relato tiene de cambiar, de volver sobre sí mismo, de dar vuelta o variar o trocar los acontecimientos, de crear su propia coherencia, su mundo, su espacio de ficción donde lo real se hace ficticio y lo ficticio un nuevo concreto o, para decirlo con las más ajustadas expresiones de Roa Bastos, “una realidad imaginaria a través de la función simbólica del lenguaje, en lo que podríamos llamar una “intrahistoria” donde el tiempo imaginario se constituya a su vez en el espacio donde no se busque solamente convertir “lo real en palabras, sino hacer que la palabra sea lo real”.²⁷

21. *Hijo de hombre*, o.c., p. 51.

22. *Hijo de hombre*, o.c., p. 43.

23. *Hijo de hombre*, o.c., p. 47.

24. *Hijo de hombre*, o.c., p. 107.

25. *Yo el Supremo*, o.c., p. 38

26. Hernan Mario Cueva, “Datos para una ficha”, en *Crisis*, Buenos Aires, No. 14, Junio 1974, p. 75.

27. “Entretiens. Augusto Roa Bastos”, en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, No. 17, 1971, p. 213.

Para comentar brevemente mi segunda hipótesis, diré que al destacar que por encima de la continuidad lógica y de la verosimilitud del relato se sitúan las operaciones que derivan del hecho de contar, de la necesidad irreprimible de ese hacer, de las capacidades de transfiguración de la actividad literaria, esta narrativa no sólo somete a duro juicio a la "ley de no contradicción" (de la cual afirma acertadamente Todorov que es "piedra angular de toda crítica de erudición"²⁸, sino también, lo que me parece más importante todavía, a la creencia de que el artista y el escritor tienen entre nosotros un mensaje privilegiado que transmitir y difundir, que él viene desde un antes de su obra, que entra y pasa incólume por ella, y que se extiende aun fuera de la misma. Viejas herencias románticas que se perpetúan y que engendran (especialmente esta última referida al "después) numerosos malentendidos en nuestras relaciones como escritores con otros sectores de nuestro pueblo. "Rasgo —se explicaba en un debate que sobre la cuestión animamos en la revista *Nuevos Aires*— que no se le tiende a conferir al otro tipo de intelectuales por la simple razón de que el otro tipo de intelectuales aparece como mucho más ligado a las actividades sociales generales y es más fácil aparentemente diluirlo en el conjunto de la vida social colectiva."²⁹

Por el contrario, al demostrarse internamente aquella falta de conocimiento de la verdad, aquella necesidad intrínseca de a-referencia y de incoherencia, se introducen elementos nuevos para invalidar ciertas pretensiones mesiánicas, la proclamación del escritor latinoamericano como poseedor de un saber, de una conciencia crítica sin la cual los pueblos de nuestro continente vagarían en el desconcierto. El escritor, en la obra que examinamos, se desplaza, en cambio, dentro de un dificultoso terreno que va del testimonio aparentemente más directo a la expiación, y ese desplazamiento, esa fluencia, impiden la cristalización de una conciencia crítica ya que ella es constantemente puesta a prueba por un juicio autocrítico que la obra misma aporta bajo signos de culpabilidad. Hoy estos signos alcanzan extremos autoincriminatorios cuando a través de la voz del Supremo se señala el carácter inútil (66, 219), pestífero (76), hasta excremental (65, 344) de la escritura, y esas acusaciones, a la vez que dar cuenta de la ambigüedad fundamental en que se debate la actividad del Compilador, reequilibran desde el interior de los textos el narcisismo de un pretendido sacerdocio.³⁰

El escritor, en esta obra narrativa, puede testimoniar (y efectivamente lo hace en numerosísimos relatos) sobre el estadio social y político de Latinoamérica, sobre las luchas, las derrotas, la constante resurrección de un pueblo; este aspec-

28. Tzvetán Todorov, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 142.

29. Juan Carlos Portantiero, "Un capítulo particular del problema del poder socialista", en *Nuevos Aires*, Buenos Aires, No. 6, Dic. 1971/ Enero-Febrero 1972, p. 103.

30. Cf. Heber Cardoso, "Entrevista" (Augusto Roa Bastos), en *Hispanoamérica*, Buenos Aires-Takoma Park, No. 11-12, pp. 49-58. Con relación al tema, especialmente p. 56: ". . . he adquirido, si no una mayor capacidad de visión, por lo menos una mayor humildad para sentir que no soy un chamán, un sacerdote que puede realizar una liturgia sobre la acción de las cosas sino tan solo un mediador que contribuye con su escritura a la develación de algunos de los aspectos de esa realidad."

to de su tarea lo convierte sin duda en portavoz de necesidades y anhelos. Evitar, en tales casos, el desliz hacia actitudes oraculares sólo es posible cuando a aquel aspecto se lo conjuga con la comprobación de quien, queriendo estar con su pueblo, está separado, distanciado de él, hasta el extremo de convertirse en un transfuga y en un traidor cuando arrancado de su tierra no cumple con sus mandatos ni con los de su historia. En un trabajo publicado en 1965, titulado “Crónica paraguaya”, escribía Roa Bastos estas palabras que reubican la situación del escritor latinoamericano de hoy con relación a los hombres que continúan la lucha en condiciones muy distintas: “Los que están adentro tratan de resistir a pesar de todo. Librado a sí mismo, cada cual siente que debe duplicar, multiplicar sus fuerzas por los que han caído o desertado; por los que con menos coraje y generosidad que ellos, se han refugiado en el extranjero y allí respiran tranquilos, publican sus libros, trabajan, viven, esperan y hasta a veces triunfan a escala de la vanidad personal, mientras se vacían insensiblemente de aquel temple irrecobrable y se vuelven cada vez más lejanos, inoperantes, ausentes, hasta para sí mismos.”³¹

No es extraño, en consecuencia, que el escritor busque febrilmente en la obra un alto grado de identificación con su sociedad, grado que únicamente puede alcanzarse a través de numerosas mediaciones, entre las cuales la negativa a admitir una individualidad creadora (separada de la colectividad creadora) constituye un punto central. No es que se trate de formular un rechazo explícito del sujeto que deformaría una vez más la función del escritor dentro del conjunto social. Son al respecto aplicables las valiosas consideraciones de Karel Kosik en relación al carácter dialéctico de la praxis artística: “En verdad, si la obra de arte sólo se fija como una obra social, principal o exclusivamente en forma de objetividad cosificada, la subjetividad será concebida como algo asocial, como un hecho condicionado, pero no creado ni constituido por la realidad social.” Y más adelante: “En la sociedad capitalista moderna el elemento subjetivo de la realidad social ha sido separado del objetivo, y los dos se alzan el uno contra el otro, como dos sustancias independientes: cual subjetividad vacía de un lado y como objetividad cosificada de otro. Aquí tienen su origen estas mistificaciones: por una parte el automatismo de la situación dada; por otro la psicologización y la pasividad del sujeto. Pero la realidad social es infinitamente más rica y concreta que la situación dada y las circunstancias históricas, *porque incluye la praxis humana objetiva*, la cual crea tanto la situación como las circunstancias.”³²

La obra que estudiamos no oculta al sujeto de la actividad; suscita, en cambio, su descentramiento al hacer perder a la narración su carácter transmisivo-representativo, comunicativo de certezas (aunque éstas sean fictivas) y al impugnar al escritor como vehículo natural de las mismas. Desde aquel narrador ambiguo y

31. Augusto Roa Bastos, “Crónica paraguaya”, en *Sur*, Buenos Aires, No. 293, Marzo y Abril de 1965, p. 110.

32. Karel Kosik, “El arte y el equivalente social”, en *Dialéctica de lo concreto*, Ed. Grijalbo, México, 1967, pp. 142-152, citado y transcrito en: Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, México, ERA, 1970, pp. 298-305. La cita corresponde a la p. 302.

casi borrado que es Miguel Vera, por cuyo relato se debe “comprender más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América”³³ (narrador que, como se recordará, refiere las historias que contó Macario, el viejo que constituye “la memoria viviente del pueblo”³⁴ hasta la figura del Compilador que se ocuparía de articular los fragmentos de un *Libro* que lo trasciende, hay un enlace pascaliano que va estableciendo la diferencia “entre un libro que hace un particular, y que arroja en el pueblo, y un libro que hace el pueblo mismo”³⁵

Ya en 1965 escribía Roa Bastos para la revista *Temas*, de Montevideo, que nuestra novela encontró en su origen, debido a los “factores de *epicidad*” de los que tuvo que hacerse cargo, “una primera fuente de motivos que distorsionaron al comienzo su funcionamiento normal como género, al menos en su sentido clásico y tradicional, en la novela europea: el de ver la sociedad desde el ángulo del individuo”³⁶. Naturalmente, su desarrollo no quedó detenido allí, y la citada nota finaliza hablando de un estadio actual de la literatura latinoamericana donde se verifica “en el interior de la concepción misma del arte de narrar”, una alianza de “la imaginación creadora con la pasión moral” y de “la subjetividad personal con la conciencia histórica”³⁷. Una tal acuerdo, a mi entender, reubicaría en sus justos términos el problema de la individualidad creadora en América Latina, ya no con una negativa simplificadora sino con una afirmación de nuevo tipo en la que se define un productor que elabora y organiza, como lo quería Mallarmé, de un modo “anónimo y dando la espalda al público, comparable al director de orquesta”³⁸.

Yo creo que estas enseñanzas que los narradores latinoamericanos podemos recoger en la obra de Augusto Roa Bastos no aparecen señaladas en ella de un modo que se querría expreso o pedagógico, pero no por eso revelan menos lo que puede hacerse en este campo de la realidad social, y cuáles son los servicios que desde su especificidad puede rendir la literatura a los otros territorios (si se quiere, más urgentes, más palpables) de la vida: mostrando cómo se hacen posibles otras transformaciones necesarias.

Al mostrar al texto, a través de las características que he intentado poner de relieve, no como un objeto final sino como un proceso práctico de estructuración en constante transformación y cambio, esta obra permite poner el acento más que en los valores (como lo postulaba una estética tradicional) en una prác-

33. A.R.B., *Hijo de hombre*, o.c., p. 229.

34. A.R.B., *Hijo de hombre*, o.c., p. 14.

35. Pascal, *Pensées*, en *Oeuvres Completes*, París, Gallimard, 1954, p. 1199.

36. Augusto Roa Bastos, “Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual”, en *Temas*, Montevideo, No. 2, junio-julio 1965, pp. 3-12, incluido en: Juan Loveluck, *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972 (4ta. ed.), pp. 195-213. La cita corresponde a la p. 208.

37. *Id.*: p. 213.

38. Cf. Mallarmé, “Variations sur un sujet”, en *Oeuvres Completes*, París, Gallimard, 1945, p. 415.

tica significativa, y, por consiguiente, más que en el creador de esos valores, en el productor de ciertos sentidos no ofrecidos para el mercado, el intercambio y el consumo sino para la inclusión, la colaboración, la operación conjunta en un complejo de prácticas significantes no menos meritorias ni menos anónimas.

Esta conjunción es lo poco y lo mucho que el mínimo hombre, que el mínimo escritor, puede ofrecer hoy en el combate contra la gigantesca máquina totalitaria. Una actividad que no oculte sus fuentes nutricias, que no se pretenda iluminación fantasmática o privilegiada, que se exhiba como trabajo para generar otros, que sea, en suma, una prueba de resistencia y de solidaridad, de manos que se transmiten calor bajo el hielo fascista.

hueso húmero

Anuncia
su número 15
dedicado
al psicoanálisis
en el Perú

Dirigen Abelardo Oquendo y Mirko Lauer

Correspondencia y canje
Conquistadores 1130, San Isidro
Lima - Perú.