LA FORMA COMO PORTADOR DE SIGNIFICADO. ACERCA DE "CONTAR UN CUENTO" DE AUGUSTO ROA BASTOS.

Sabine Horl

"Contar un cuento" se abre bruscamente con una demanda, con la pregunta directa y provocante por la verdad: "¿Quién me puede decir que eso no sea cierto?" Se cierra de manera igualmente imprevista con la muerte del interrogador.

El carácter simbólico es aparente. Versa, pues, sobre la existencia del hombre y la razón del ser por antonomasia. La idea de la inminencia de la muerte en la misma vida, la convicción de que nada se logra a saber sin la cognición de la muerte, con dos conceptos característicos del pensamiento moderno. El hecho de que Roa al tratar sobre "realidad" y "verdad", sobre la posibilidad de alcanzarlas intelectualmente, desenvuelve una *práctica del escribir* ya ha sido observado; asimismo que, aludiendo a la "hora del lector" "contar un cuento" contiene una provocación de decifrar nuevamente los símbolos tradicionales¹: exige Roa, por decirlo así, una *práctica del leer*. "Contar un cuento" en efecto podría equivaler a "leer un cuento"².

Vamos a ver cómo funciona esto.

A la comprensión directa de la realidad, de su "verdad" es decir, se la opone no solamente la multiplicidad prolífica de sus propias manifestaciones:

¿Pero qué es la realidad? . . . para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. . . (MOR, 64),

También el entendimiento indirecto, es decir, por medio del lenguaje, aparece ya si no imposible del todo, por lo menos tarea problemática, dudosa. El lenguaje ya no sirve, la "palabra usada" ya no significa nada porque está sobrecargada de significación. O sea: a la variedad de las manifestaciones correspon-

1. Karsten Garscha: Augusto Roa Bastos. En: Eitel, Wolfgang (Ed): *Latinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart 1978, 439-440.

Mario E. Ruiz: La introspección auto-crítica en 'Contar un cuento'. En: Giacomani, Helmy F. (Ed.): *Homenaje a Augusto Roa Bastos*. Madrid, (Anaya) 1973, 267-276.

2. "Contar un cuento". En: *Moriencia*. Monte Avila Eds. 1969, 63-68. Citado en adelante como MOR & indicación de página.

de una variedad igualmente diversa de los modos individuales de experimentarla, sin que aquellos tengan algún lenguaje común, alguna clave común para poder decifrarlos.

Ni siquiera la vida de un solo ser humano, “ese condenado a muerte... revela su secreto. Unos borrones, unos garabatos inconexos y criptográficos en las paredes de su celda que remiten a “algo”, pero

esos borrones despistan todavía más porque los cargamos con nuestra propia agonía o indiferencia. . . (MOR. 64).

es decir: decaído en lenguajes individuales innumerables; el lenguaje contamina con su propia enfermedad aquello que debe ordenar, interpretar, que debe representar: “el mundo está envenenado por las palabras” (MOR 64). Si es que ya nada puede ser expresado, representado por las palabras porque falsifican, si es que nada que se expresa encuentre quien lo comprenda, en tal caso hasta la pregunta

¿con quién podríamos comunicar?. . . para qué entonces preguntar, explicar nada. . . (MOR. 65).

se convierte en mera retórica. Para no caer en el mutismo, el único tema que queda es éste: la insuficiencia misma de las palabras, la duda del escritor en su propia competencia. La duda en la competencia es tan antigua como la propia literatura pero es en este siglo, el siglo XX, que llega a convertirse en tema dominante y casi exclusivo (en el tercer concepto característico moderno). En la literatura europea encuentra su forma más radical en las obras de Beckett (Molloy): en el ascetismo extremo del contenido (fable/plot), en las deformaciones de la estructura, las identidades fraccionadas, la muerte como única realidad constante, como única “verdad real”³.

En la literatura latinoamericana lo encontramos en Borges, por supuesto, por ejemplo en “Funes el memorioso” donde la realidad aparece como una inmensa masa incongruente y destructora; más obvio aún en el tema predilecto de Borges, el de ser remitido constantemente al propio Yo falible como única instancia de la verdad. En el epílogo de “El hacedor” habla de un hombre que di-

3. Ya en 1902, Hugo von Hofmannsthal habla de las “palabras que se descomponían en la boca como setas podridas” (“Ein Brief”, e.g. “Carta a Lord Chandos”); se encuentra el fenómeno con los Futuristas y Dadaístas, en la mutilación sistemática y rencorosa del lenguaje en meros segmentos de palabras que no “significan” nada; se encuentra en los dramas de Ionesco por ejemplo, como “La cantatrice chauve”, que muestran como el lenguaje arruinado se convierte en obstáculo, lastre inútil; en Sartre, la insuficiencia de las palabras se apodera de las cosas mismas, transformándose en asco mudo, físico (Nausée).

Véase también: Christopher Butler: *After the Wake. An essay on the contemporary avant-garde*. Oxford, (Clarendon Press) 1980 (esp. ‘The new novel’, págs. 38-52); Hans Mayer: *Das Geschehen und das Schweigen. Aspekte der Literatur*. Frankfurt/ Main, 1969; George Steiner: *After Babel. Aspects of Language and translation*, Oxford University Press, 1977 (esp. ‘Word Dagaingst Object’, págs. 110 ss). Steiner habla de “the suicideal rhetoric of silence”, Silence and the poet. En: *Language and Silence. Essays 1958-1966*. London, 1967, p. 69; el problema de la competencia trata Dieter Wellershoff: *Der Kompetenzzweifel der Schriftsteller*. En: *Die Auflösung des Kunstbegriffs*. Frankfurt/ Main, 1976. p. 45-61.

buja un mapa del mundo entero para encontrar finalmente si no las líneas, el contorno de su propia cara. Lo encontramos en los escritores que nos dejan una obra fragmentada o los que de hecho caen en el mutismo (Rulfo); los que se convierten en meros “redactores” o “documentadores” (Miguel Barnet) o aquellos otros que desmienten irónica y desesperadamente su propia obra bajo la máscara del lector (Monterroso). Este último ejemplo ilustra mejor el cambio que ha sufrido el tema: ya no es manifestación de un auto-cuestionamiento individual, como en el motivo de la obra “non finita” o el del “artista fracasado”; se ha extendido a una región fuera de lo meramente literario-artístico— a una región que incluye el lector: se ha transformado en fenómeno social-colectivo.

Nathalie Sarraute, me parece, fue la primera en indicar el hecho de que a la “incompetencia” del escritor corresponde la desconfianza radical del lector. Para ella, el siglo XX se ha convertido en “l’ère du soupçon”, en el “siglo del recelo” por excelencia⁴. Y tal parece en efecto. Porque ¿qué es lo que le queda al escritor para “contárselo” a un lector que aparentemente ya sabe todo, rodeado de su propia e individual “realidad” intrincada? Y es más: ¿cómo, de qué manera contárselo?

En vista de tales dificultades, “contar un cuento” parece atrevido —por todavía otra razón. Si ya no se logra expresar nada, entonces tampoco puede transmitirse ningún “mensaje”. No obstante las dudas en la posibilidad de la comunicación, los escritores —Roa incluso— no se deciden a renunciar a esta pretensión. Al contrario. Roa mismo se entiende como escritor “comprometido” que intenta “excitar la conciencia del mundo”⁵. Admite, sin embargo, que la condición previa para poder realizar este objeto ha de ser el restituir la confianza en el lenguaje, en las palabras, superando a la vez el recelo del lector para con la competencia del escritor. Será menester, pues, otro *nuevo* lenguaje, diferente del corriente, que no sea un lenguaje de palabras, sino más bien de conmoción, de estremecimiento, un lenguaje de “gestos” en el que se revelan los fenómenos directamente ellos mismos, un “lenguaje de silencio” como lo llama Roa (MOR 64). Esto lo ilustra empleando el símbolo de la cebolla: la realidad es como una cebolla, después de sacarle una capa tras otra lo que queda es su “verdad”, es decir, la “Nada” de su tufo picante: “pero esa nada es todo”. El “mensaje” se representa el mismo. (MOR, 64).

El título, “Contar un cuento”, indica que tal lenguaje de gestos debe buscarse en los elementos formales.

La pregunta “¿quién me puede decir que eso no sea cierto?” implica no solamente el interrogador y su interrogado, sino también un relator, es decir impli-

4. Nathalie Sarraute: *L'ère du soupçon*. Essais. París 1956 (el ensayo “l’ère du soupçon” apareció primero en 1950, en “Les Temps modernes”).

5. Véase: Günter W. Lorenz: *Dialog mit Lateinamerika*. Panorama einer Literatur der Zukunft. Tübingen. 1970, 408-409: “Ich glaube nämlich, daß die Literatur. . . mir die Möglichkeit gibt, das Gewissen der Welt zu wecken. . . und es ist sogar. . . meine Pflicht, unter dieser Voraussetzung zu schreiben. . .” (entreviú, Buenos Aires, noviembre de 1968).

ca niveles diferentes del hablar y del escuchar. Nos encontramos, aparentemente, ante la clásica narración enmarcada. Son dos narradores. Sin embargo, se diferencian de manera fundamental tanto en el fin y en la manera de narrar como en la actitud frente al tema de la narración. Esta diferencia se revela paulatinamente y por medio del contraste.

Uno de los narradores, él de la narración enmarcada, un 'Yo' no identificado, narra un "evento inaudito" ("die unerhörte Begebenheit" como lo llama Goethe) o sea: narra la historia de un hombre que —para un grupo de oyentes al que también pertenece el 'Yo'— cuenta como alguien sueña con el lugar de su muerte:

el hombre vio en sueños el lugar donde había de morir. Al principio no se entendía muy bien dónde era. . . vivió después temblando de encontrarse en la realidad con el sitio predestinado y fatal. . . (MOR, 67-68).

Muere el hombre precisamente en el momento en el que reconoce el lugar: "Una noche recordó bruscamente el sitio del sueño. Era su propio cuarto en su casa" (MOR *ibid*) y que es, a la vez, el sitio donde se encuentran todos, "el cuarto donde estábamos", el narrador 'Yo' y el narrador narrado.

'Yo' cuenta de manera tradicional. Su narración tiene un protagonista con nombre —GORDO— de rasgos característicos, distintivos, hasta con una biografía. El lector puede formarse una idea, una "imagen" del gordo. 'Yo' narra además de manera *lineal* o sea, del principio al fin, siendo aquel fin el verdadero y único motivo del narrar. 2º Narra un cuento en el sentido de argumento, *plot*, una anécdota sorprendente, sensacional, fantástica. 3º Narra desde una perspectiva de conocimientos limitada relativo al tema, es decir narra *desde fuera*. Más, siendo él mismo parte del cuento narrado, en su función de oyente, compensa la falta de conocimientos por ser el garante de lo que narra y establece así la apariencia de "verdad", de autenticidad en el sentido de documento verificable. Lo narrado es la re-producción, la copia de la "realidad".

De modo que 'Yo' es un narrador ingenuo que narra sin premeditación ni reflexión, sin estructurar ni intentar darle "sentido" o "mensaje" alguno a la narración, porque todo lo que experimenta lo toma literalmente, confía en la evidencia, en el poder afirmativo de lo narrado. Toma la "realidad" por la "verdad".

Para poder apoderarse de la realidad en todos sus facetas innumerables está constantemente en demanda de material. No es un narrador sino compilador de detalles:

Lo escuchábamos (al gordo) impacientes y ávidos porque siempre podíamos aprovechar algo en nuestras colaboraciones para las revistas. . . traficábamos con su desmemoriada prodigalidad, si bien casi siempre teníamos que imaginar y reinventar lo que él imaginaba e inventaba. . . (MOR, 67).

Lo que llamamos mensaje, sentido, lo logra solamente por mediación del narrador segundo, del narrador narrado Gordo, por las reflexiones y digresiones

de aquél, “esos silencios (sic) cargados de astuta intención, abiertos a toda clase de pistas falsas y contradictorias alusiones” (MOR 67). También el Gordo trata de captar la verdad por medio de la realidad. Pero como para él el proceso mismo del narrar se ha hecho problemático, lo narrado jamás puede ser de esa manera y de ninguna otra, jamás puede ser evidente, o sea, la “verdad” no puede ser atestiguada.

Los cuatro cuentos que narra parecen corresponder a los cuatro modos tradicionales de reproducir la realidad en busca de su verdad. A saber:

1. el modo sicológico (el hombre que comienza a devorar su mujer de dentelladas)
2. el documentarista (el cuento a propósito de unos exilados que consiguen asesinar al embajador de su país)
3. el alegórico (el león lleno de lirios de Leonardo da Vinci)
4. el fantástico (el sueño/ la visión de la muerte).

El Gordo, sin embargo, no narra solamente por narrar. El contenido, *plot*, de estos cuatro cuentos le es pretexto para meditar sobre la capacidad creadora, simbólica, ilustradora del lenguaje como instrumento de la comprensión.

A esto responde su manera de narrar: nada de fluir, pero un pararse, detenerse permanente. Se interrumpe, deja sin fin lo que comienza, salta de un cuento, de un tema a otro sin transición, sin motivo aparente; deja al oyente confuso sobre que si narra varios cuentos o a lo mejor uno solo “desdoblado de hechos contradictorios, desgajado capa tras capa” (MOR, 67). La confusión e inseguridad del oyente crece a tal extremo que ya no discierne ni entre *fact ni fiction*, ni sabe de qué trata ni con qué motivo narra el Gordo. Así, lo fundamentalmente dudoso de todo lo expresado por las palabras, la fundamental “indeterminación” de lo narrado está reflejado por la “indeterminación del montaje” (Umberto Eco).

“Contar un cuento” no hace hincapié en el cuento como obra terminada sino sobre el proceso, la acción “contar” como movimiento, evolución, como lo variable per se, lo que podría ser de esa manera pero también de cualquier otra. Recuerda la “forma abierta” de la que habla Umberto Eco⁶. Es decir: el argumento de los cuentos narrados por el Gordo es arbitrario, está —por decirlo así— a discreción de los demás. El *plot* como tal carece de significado o mensaje, y, por tanto, carece de “verdad”.

Solamente en el contexto incierto y enrevesado es que estos cuatro cuentos revelan su carácter nuevamente simbólico, paradigmático, su “mensaje”: a saber, la copia de la realidad, la mera repetición de la realidad no puede ser sino aquello y, como tal, fragmento de la realidad que no tiene capacidad de “excitar la conciencia” de nadie. Lo prueba además una acción del mismo gordo cuando sustituye una foto, copia de la realidad, por otra:

6. Umberto Eco: *Opera aperta*. Casa Ed. Valentino Bompiani. Milano 1962.

. . .uno de nosotros descubrió una vez. . . la fotografía de una hermosa mujer con una dedicatoria. . . un tiempo después la fotografía desapareció. . . y en su lugar el gordo colocó una obscena viñeta. . . para irrisión de futuras indiscreciones. . . (MOR, 67).

Por medio de la forma recupera el argumento la dimensión de poder expresar de nuevo un mensaje⁷.

Para volver al cuento del hombre que sueña con el lugar de su muerte: es el acontecimiento por el cual 'Yo' entra en liza en su función de narrador. Justifica la narración, como vimos, con su propia presencia al acontecer el hecho. Es obvio —sin embargo— que no debe tomarse literalmente.

Con este cuento, el último, la narración de dentro del marco desemboca en la del marco, el narrador Gordo se convierte en protagonista "el gordo". Leído de manera tradicional, es decir, por el argumento, es en este instante cuando el cuento empieza a girar alrededor de sí mismo: bien podría volver a empezar con la pregunta "¿Quién me puede decir que eso no sea cierto?" y así, sin fin, hasta volverse retórica. El cuento es un círculo.

El argumento ya no tiene fuerza persuasiva. Lo único que queda es olvidarlo, o sea, reemplazarlo por otro.

Sin embargo, "contar un cuento" no termina aquí. Es un "gesto", un "levísimo estremecimiento" que indica que hay más, y es la sonrisa burlona del muerto:

Una noche recordó bruscamente el sitio del sueño. Era su propio cuarto en su casa. . . La voz del gordo se quebró en un estertor. . . los ojillos vidiosos se hallaban clavados en nosotros con una burlona sonrisa (MOR, 68).

Aquella sonrisa contiene a la vez una crítica y una provocación. Indica que en este cuento de dos narradores y dos maneras de narrar diferentes también hay dos oyentes que se distinguen fundamentalmente. El primero es aquel 'Yo' que actúa dentro del cuento y el segundo es aquel que está fuera del cuento, el lector o sea: nosotros. Al primero se dirige la crítica, al segundo la provocación.

'Yo' en función de narrador se había revelado como usufructuario, parásito, como narrador "ambulante": o sea, un narrador para el consumo. El oyente que le corresponde, pues, es consumidor, pasivo, superficial, lerdo, y por tanto dependiente de sensaciones. 'Yo' mismo lo representa dentro del cuento.

7. Es interesante ver cuántos autores contemporáneos emplean para título de sus "cuentos" el simple nombre genérico ("Guttingsbezeichnung"), ilustrando así el recelo en las palabras. Por ejemplo Roa mismo en "Borrador de un informe"; Cortázar: instrucciones para John Howell/ carta/ manuscrito/ relato, *Relatos*, Alianza Ed. Madrid 1980; Borges: *El informe de Brodie*, Emecé Eds. Buenos Aires, 1970; Arreola: post scriptum/ interview/ monólogo/ epitafio/ apuntes/ anuncio. . . todos de: *Confabulario*, México, 1952; Monterroso: el informe Endymion. *Movimiento Perpetuo*, México, 1972. La diferencia con los autores del siglo XIX es evidente. Cuando Goethe por ejemplo pone "Märchen" o "Novelle", o cuando Bécquer dice "Rimas", "Leyendas", esto significa al contrario que el escritor todavía es "competente", domina plenamente el lenguaje, cumple con la forma debidamente y, sobre todo, puede contar con un lector comprensivo.

El Gordo en cambio es un narrador controvertido. No satisface ni la curiosidad ni la pereza —la otra cara del afán por las sensaciones— del oyente. Antes bien, intenta sacarle de su pasividad, desorientándole, irritándole todo el tiempo. No ofrece explicaciones o soluciones, señala problemas, como éste:

Leonardo hizo un león. Daba algunos pasos, luego se abría el pecho y lo mostraba lleno de lirios. Y ese león. . . —pero volvió a callarse. Sobre la cara abotagada jugaba una sonrisa muerta (MOR, 65).

Pone en duda la evidencia de lo que narra y a la vez disloca la composición entera del cuento. *Narra desde dentro*. El oyente se ve por sí solo con su “impaciencia”, hasta le parece que “el gordo se divertía a nuestra costa. . . se reía en sus adentros de nosotros” (MOR 67). El oyente modelo del Gordo sería como él mismo: en “movimiento perpetuo”, (Monterroso) intelectual, cuestionando, dudando, “comprometido” en busca de la “verdad”. Este oyente sí comprende que el Gordo no se ríe de los demás, sino se distancia irónicamente, y únicamente, de sí mismo —mejor dicho de su actividad “hablar”/“narar”; comprende también que el Gordo es un jugador que juega por su propia existencia —la posibilidad de hablar— y por tanto se hace el “sordo” ante las exigencias del Yo-oyente:

Había que oírlo simplemente. No porque fuera incapaz de escuchar a su vez, sino porque uno lo sentía impermeable a las opiniones. . . era un desinterés, una indiferencia parecida a la desesperanza, que él trataba de disimular con el humor de un sarcasmo vuelto otra vez inocente. Más de una vez sospeché que era un poco sordo. . . (MOR, 66).

Es *este* Yo-oyente sobre el que pronuncia su crítica severa. Ya sabe de qué manera ‘Yo’ va a “reinventar” es decir a narrar su búsqueda de la verdad, y como en efecto lo hace ante los ojos del Lector: la convierte en “cuento sensacional”, narrador por ser narrado no más, y privado por tanto de todo mensaje.

A la vez establece con aquella sonrisa burlona —por sobre la cabeza de ‘Yo— una “complicidad” con el Lector para poder salir de su aislamiento (su “sordera”). Exige una nueva manera de leer, exige que comprendamos que hasta el último “cuento” no es si no uno de aquellos garabatos en las paredes de la celda del condenado a muerte. Con su sonrisa exhorta precisamente el recelo. Recelo, sin embargo, no solamente en la competencia del autor-narrador, sino también en la evidencia de las propias experiencias de la realidad de cada lector. Así —dudando de la eficacia del lenguaje como instrumento y base de la comprensión, destruyendo la forma, el autor paradójicamente recupera la confianza del lector, y con tal recupera un “lenguaje común nuevo” para comunicarle al lector su mensaje— que a mi modo de ver es éste: el autor no solamente se pone a revelar la “verdad” detrás de las apariencias para excitar la “conciencia” del lector. Es más. Su pretensión es que la así despertada conciencia nueva al lector de convertir a su vez la “verdad” en “realidad”, prestándole palabra. O sea: “leer” es actuar —tanto como “contar” es actuar. Lo prueba el ejemplo del mismo Gordo, el artista. El es el primero en cumplir con tales exigencias: en él, la vida —la realidad y el arte— la verdad, llegan a ser idénticos.