

# Roa y la conciencia histórica del narrador hispanoamericano

**A**nte los conocidos acontecimientos de estos últimos años en América Latina, se han ido delineando en el campo teórico y práctico del trabajo literario dos grandes corrientes. Éstas, que ya se insinuaban tiempo atrás, se presentan ahora rejuvenecidas, como caminos para contrarrestar la casi ineluctable impotencia práctica de la literatura frente al mundo: 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 el punto de que prácticamente las enfrenta. Probablemente ambas encuentren 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 límite 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 reemplazado; 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 más raramente que ayer) que sean las de ellos, en muchos casos, las únicas voces audibles provenientes 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 mis-

mos 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 llamaba «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 y 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 tentadoras 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 recluido 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, quizá, la sustancialidad, la tangibilidad, de cada esfuerzo humano (inclusive la 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<sup>1</sup>, 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 un 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 realidad. 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 crítica, 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»<sup>2</sup>.

Profundizando más tarde en la visión desde lo que está antes de la presencia («Nonato»)<sup>3</sup> o en la visión desde lo que está después de ella (*Yo el Supremo*)<sup>4</sup>, o en las intersecciones que representan tanto el protagonista de «El baldío»<sup>5</sup> como esos muertos a los que se entierra «en un cajón de criatura»<sup>6</sup> o que tienen «la cara arrugada de un chico. Menos que eso: la de un recién nacido»<sup>7</sup>, 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»)<sup>8</sup> o desde el muy arriba viendo «millones de años hinchados de oscuridad». («Cuando un pájaro entierra sus plumas»)<sup>9</sup>, ellos tratan de alcanzar, de «llegar al principio; tal vez hasta lo que está antes del principio»<sup>10</sup> porque como dicen 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»<sup>11</sup>.

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 lo revelaría, 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 interpreta-

<sup>1</sup> Véase al respecto mi trabajo «Hispanoamérica en su literatura: fenómenos de dependencia, resistencia y autonomía», en Cuadernos Hispanoamericanos, N° 341, Madrid, Nov. 1978, pp. 371-382.

<sup>2</sup> Augusto Roa Bastos, «Contar un cuento», en El baldío, Buenos Aires, Losada, 1966, p. 15.

<sup>3</sup> A.R.B., «Nonato», en Los pies sobre el agua, Buenos Aires, CEDAL, 1967, pp. 5-13.

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

<sup>5</sup> A.R.B., «El baldío», en El baldío, o.c., pp. 11-12.

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

<sup>7</sup> A.R.B., «Bajo el puente», en Moriencia, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 36.

<sup>8</sup> A.R.B., «La excavación», en Los pies sobre el agua, o.c., pp. 154-159.

<sup>9</sup> A.R.B., «Cuando un pájaro entierra sus plumas», en Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, N° 14, 1970, pp. 147-152. La cita es de p. 151.

<sup>10</sup> A.R.B., «Ración del león», en Moriencia, o.c., p. 41.

<sup>11</sup> A.R.B., «Moriencia», en Moriencia, o.c., p. 13.