

ción. 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 estos espacios y la necesidad del trabajo sobre ellos en lo que concierne a la literatura. Y allí donde Lacan puede reflexionar sobre la manera «como el significante entra de hecho en el significado»<sup>12</sup>, 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...»<sup>13</sup>.

No es, entonces, gracias a los «mensajes» de los cuales el escritor sería portador sino (para decirlo con un término de resonancia cortazariana) 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»...»<sup>14</sup>.

Es por eso que el escritor no sólo 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 ofrecerles, 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*<sup>15</sup>. 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»<sup>16</sup>.

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 bella-

<sup>12</sup> Jacques Lacan, «L'instance de la lettre dans l'inconscient», en *Écrits I, París, Du Seuil (Col. Points), 1971, p. 257.*

<sup>13</sup> A.R.B., «Cuerpo presente», en *Moriencia, o.c., 46.*

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

<sup>15</sup> A.R.B., *Hijo de hombre, o.c., en todos los casos se cita por esta edición.*

<sup>16</sup> *Hijo de hombre, o.c., p. 13.*

mente 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»<sup>17</sup>, tal vez se nos proponga, por esa conciencia de la transformabilidad, que 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»<sup>18</sup>.

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 tratara 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 di 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 blandita 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»<sup>19</sup>. Como se observa, Damiana no participa casi del acto, ni induce al adolescente. Éste 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 aún 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»<sup>20</sup>. 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 marzo de 1912,

<sup>17</sup> Hijo de hombre, o.c., p. 23.

<sup>18</sup> Hijo de hombre, o.c., p. 201.

<sup>19</sup> Hijo de hombre, o.c., p. 65.

<sup>20</sup> Hijo de hombre, o.c., p. 163.

y no obstante no se mantiene esto como un hecho indubitable: 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»<sup>21</sup>, cuando, como hemos leído, el Doctor llega a Sapukai después de la revolución bolchevique, y los corrillos parroquianos se preguntan si se entenderá con los revolucionarios de «los de allá» o de «los de aquí»<sup>22</sup>, aparte de que el Doctor cura a «un lunático enfermo de terciana, que habitaba uno de los vagones destrozados por la explosión»<sup>23</sup>.

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»<sup>24</sup>. Se comprende entonces la profundidad del aserto del Supremo, cuando acusa a los novelistas de desfigurarlos todo: «A ellos no les interesa contar los hechos sino contar que los cuentan»<sup>25</sup>.

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»<sup>26</sup>. 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»<sup>27</sup>.

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 irreprimitible 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»<sup>28</sup>) sino también, lo que me pa-

<sup>21</sup> Hijo de hombre, o.c., p. 51.

<sup>22</sup> Hijo de hombre, o.c., p. 43.

<sup>23</sup> Hijo de hombre, o.c., p. 47.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Hijo de hombre, o.c., p. 107.

<sup>26</sup> Yo el Supremo, o.c., p. 38.

<sup>27</sup> Herman Mario Cueva, «Datos para una ficha», en *Crisis*, Buenos Aires, N° 14, Junio 1974, p. 75.

<sup>28</sup> «Entretiens. Augusto Roa Bastos», en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, N° 17, 1971, p. 213.

<sup>29</sup> Tzvetán Todorov, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 142.