

# La pasión de narrar: A. Roa Bastos<sup>1</sup>

95

*Mónica Marinone*

Se sabe que el gesto narrativo<sup>2</sup> es uno de los privilegiados entre las formas de expresión verbales pues constituye una estructura comunicacional a través de la cual es posible procesar la experiencia humana a fin de comprenderla, dar cuenta de la misma desde una trama que, entre otras cosas, instaura cierto orden asediando nociones como temporalidad e historicidad. Es asimismo, el gesto capital en las culturas de base oral justamente por su funcionalidad: como señala Walter Ong<sup>3</sup>, viabiliza la reunión de una gran cantidad de saber en una manifestación sustancial y relativamente extensa que se vuelve perdurable.

Como los «hombres-memoria» de las sociedades orales ha procedido y sigue haciéndolo de manera sistemática Augusto Roa Bastos. A la manera de dichos especialistas, a quienes Jacques Le Goff apoyándose en Balandier identifica como los «narradores en caso de necesidad», los custodios y depositarios de la memoria colectiva cuya función fundamental es la de mantener «la cohesión del grupo» a través del contar lo que se puede recordar -que en última instancia es lo que se conoce.<sup>4</sup>, ha operado no sólo en sus ficciones literarias,

también en su producción ensayística, donde se vislumbra la misma pasión de narrar.

96

Pienso en marcas de su escritura que vuelven menos arbitraria esta imagen por la que intento enfatizar el rebasamiento de lo estético en beneficio de una indagación ética: por una parte, el afán totalizante en variados campos del pensamiento y del arte que señaló A. Rama a propósito de *Yo el Supremo* (1974) e impulsa novelas posteriores de Roa -*Vigilia del Almirante* (1992) y *El Fiscal* (1993) especialmente-, y por otra, una tendencia genealogista que se impone orientando su compulsión de búsqueda incesante en los procesos de formación lingüística e histórico-cultural de su área y desde ellos, en los del continente. Un rebasamiento que, y es preciso insistir en ello, siempre se produce desde complejas fórmulas particulares cristalizadas a veces de manera genial en el lenguaje literario valorizado como el mejor lugar -la *Eu-topía* a que se refiere Baczkó.<sup>5</sup> Este ámbito privilegiado, al constituirse, constituye un espacio liberador donde es posible releer-repensar- reescribir la historia y esencialmente abordar la *diglosia*-que no es sino abordar la cuestión del poder- desde un desmontaje de ciertas relaciones de fuerza establecidas.

Dicho rasgo de su propio sistema, en el que dos lenguas-culturas de prestigio desigual han coexistido durante siglos, ha sido acometido a través de la configuración de cada uno de sus relatos en los que se perciben continuos ejercicios de parasitación de una modalidad de percepción jerarquizante y reductiva por otra totalizante. De ahí esas apuestas a la calidad de lo relativo, los borramientos de límites, los cruces de discursos y códigos, la disolución de identidades rígidas y categorías estables, la descomposición de cualquier linealidad progresiva -desde la temporal a aquella inherente a la escritura misma-, la subversión de órdenes sintácticos convencionales o el estallido de las palabras, entre algunos de los procedimientos más frecuentes. Estos junto con otros que cobran mayor o menor preeminencia en cada texto, contribuyen a delinear, en cierto sentido, una mirada intelectual fronteriza, una dimensión que si bien alude de modo pertinente a la historia personal de Roa (portador de un sistema bicultural), me

interesa porque deviene en una discursividad capaz de propiciar la construcción de un lugar de enunciación que podría definirse como una zona «entre», cuya particularidad es la pura interlocución de lo diverso puesta en letra

Si en **Vigilia del Almirante** parodiza hasta el límite ese cruce de lenguas, campos y saberes que, según N. Jitrik<sup>6</sup>, coinciden subrepticamente en los escritos colombinos, y se lanza a contar *su* versión del des-cubrimiento que no es sino un intento de rehabilitación de lo encubierto por el gesto escritural de Colón, en **El Fiscal**<sup>7</sup> vuelve a configurar un espacio discursivo sumamente interferido. Un flujo de códigos e imágenes comprometen aquí con el pasado, aunque también con experiencias muy vitales del hombre contemporáneo; sistemas y signos que abren a una globalidad, a múltiples escenarios y «realidades», entran en diálogo reconstruyendo eficazmente el horizonte de una mirada errante, la de un sujeto en el que coexisten códigos simbólicos diversos.

Por ello, aunque es cierto que en una primera instancia **El Fiscal** parece otro texto acerca del «monoteísmo del poder» y sus consecuencias (tal como lo fueron **Hijo de hombre** y **Yo el Supremo**), donde se insiste en criticar la dictadura de Stroessner de una manera tan explícita que por momentos resulta casi un regodeo en la cuestión de decir, de denunciar la violencia como un modo posible de forzar lo que Foucault denomina la red de información institucional e institucionalizada, inmediatamente hay que apresurarse a agregar que esta novela también es mucho más. Es todo lo que las grandes máquinas de narrar puestas en marcha por Roa llegan a comprimir abigarradamente entre los márgenes de un objeto impreso limitando cualquier pretensión crítica.

Su impulso constructivo, por ejemplo, parodia el género policial: el héroe, un intelectual paraguayo exiliado en Francia, enfermo de melancolía, profesor de literatura, no sólo intenta una acción liberadora -matar al tirano- que daría sentido a su existencia, también desarrolla investigaciones, trata de develar unos mecanismos complejos y ocultos cercanos al poder soportando el peso del fracaso -muere y

paradójicamente es atrapado por la telaraña de una conspiración. Pero a su vez, el relato es un discurrir sobre arte pictórico y, en filigrana, un cuestionamiento de la industria cultural por la muestra obscena de la articulación arte-mecanismos económicos que lo hacen posible. Asimismo, es una exaltación de lo femenino -sexual y genérico-, y por momentos, una teorización sobre la propia productividad en marcha, o una reflexión sobre los grandes temas siempre presentes en otros relatos -la verdad, la justicia, el miedo, el valor, el compromiso. Aunque, además, es una versión de la guerra de la Triple Alianza en la que destella una crítica a la perversión de las relaciones internacionales. E incluso o quizás esencialmente, se impone como una lectura desgarrada de ese gran problema paraguayo -constante en el orden mundial-, el exilio por cuestiones políticas, del que deviene la condición de ser un refugiado.

Esto último propicia ese gesto de no locación estricta en un ámbito, un borramiento de límites enfatizado por desplazamientos geográficos o en la pura interioridad y la conformación de esa mirada circulante ciñendo lo diverso en diálogo, reforzada por un lenguaje ágil, descomprimido, casi neutro y sujeto, por ende, a un mayor grado de traducibilidad, a una mayor circulación.

Me interesa esta configuración asociada a cierto mecanismo de montaje por el cual se va diseñando, en la puesta en letra, cierta forma de escritura en imágenes de gran fuerza visual que actualiza una de las maneras por las que el poder se pone en escena. El problema del poder, obsesivamente tratado por Roa desde ángulos tan diversos de sus tramas textuales que involucran por ejemplo, tanto el ejercicio de la soberanía por parte de las naciones, por medio de un hombre o una institución, como la supremacía de un código lingüístico sobre otro, asimismo cobra relieve en *El Fiscal*. Se trata de la muestra de su inscripción a través de formas de violencia sobre los cuerpos -léase entidades biológicas y por desplazamiento, configuraciones sociales, cuando dispositivos represivos o el derecho a disponer de la vida y de la muerte cuenta, ubicando, como señala Foucault, a unos de una parte y a otros de la otra.

A través de este procedimiento Roa puede manipular lo no controlado en lo relativamente controlado, desmonta mecanismos perversos de un orden desde sus efectos, recurriendo a la utilización de sus propios medios: la espectacularidad por ejemplo, esa estrategia por la que, según indica Balandier, el poder afirma su energía pero, al mismo tiempo, pone en marcha un modo diferente de narrar por el cual fragmentos pasados -cuya elección no es caprichosa- se entrelazan sin perderse, tienden a permanecer fijados en la memoria del lector y en diálogo con la totalidad hacen pensar cómo narra en los '90 ciertas reformulaciones: la del paradigma de un sistema de conocimiento, el de la modernidad, asimilable a esa figura del detective-héroe-intelectual (quebrado), o, entre otras, la de un modelo de nación como artefacto fraguado en la perspectiva decimonónica.

La parodia del género policial -en especial cinematográfico- propicia el montaje referido, por esa ligazón que propone entre una focalización de imágenes recuperadoras del tema y la narración desde una relación analógica. Se juega con el cuerpo transformado en sus rasgos desde la apertura del relato: Félix Moral, el héroe quebrado, se ha sometido a una cirugía facial y dactilar como estrategia de borramiento de la propia identidad -obviamente llevada adelante en el exilio-, un proceso sin embargo iniciado en Paraguay por la tortura o primera inscripción del poder en su cuerpo, cuando es apresado tras un atentado fallido. El enlace de estas instancias se da a través de un mismo campo semántico: «... me conoció antes de que la cirugía... me dibujara esta nariz» (18); «En los quirófanos de la Técnica nada había cambiado. El instrumental consagrado a las sevicias... seguía siendo el mismo» (253).

Dicho proceso se cierra con el fracaso final que deviene en la aniquilación física y la muerte: «... se venía arrastrando a gatas. Era una piltrafa humana semidesnuda y mutilada, con rastros de salvajes castigos y torturas» (391)

Estas imágenes del héroe, esparcidas a lo largo del relato se potencian al encadenarse con otras articuladas del mismo modo, que

resemantizan la *crucifixión* y son siempre transposiciones verbales de escenas pictóricas o cinematográficas. Todas contribuyen a estructurar la narración, pues orientan la interpretación de un sentido muy diseminado y además anticipan el fin de Moral, expandiendo la anécdota hacia zonas anteriores del propio proyecto narrativo y a través de ellas, hacia otras fundantes de un proceso histórico de formación. De ahí que operen como verdaderos artefactos configurativos donde la larga tradición y el presente dialogan.

100

La crucifixión como imagen cultural e ideológica<sup>8</sup> es explotada en **El Fiscal** desde la figura del Mariscal Solano López, protagonista de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), el Cristo paraguayo, según estableció el capellán de su ejército sacrificado en Cerro Corá. Notablemente, esta guerra es uno de los acontecimientos que contribuye a interrumpir violentamente la real consolidación del Paraguay como nación, pues devasta su cuerpo social -acaba con los hombres-, desmembra su territorio, destruye su paisaje y su economía. La imagen de Solano crucificado -escena de un film cuyo guión escribe Félix Moral, representada al final del relato y en la que también resuena el Cristo del retablo de M. Grünewald- es uno de los focos de significación totalizante que recuperan sistemáticamente dicha aniquilación:

*... desnudo, emasculado, monstruosamente deforme, la lanza atravesada en el costado Estaba ahí, negro de moscas y avispas que libaban en las bocas tumefactas de las heridas la vejación del pus. La última iniquidad de los vencedores se cifraba en esa insignificante y miserable deformidad. (34)*

Se destaca además, a otro testigo, a un testigo ocular de la guerra, quien registra su inscripción devastadora no sólo en la pintura de los hechos -entre ellos la crucifixión de López-, también en el propio cuerpo, mutilado durante la contienda. Cándido López, el «narrador irrecusable», el «cronista pictórico» que quedó reducido «a la nada física», es también una «metáfora corporal» (322) que se encadena a la serie, acercándose mucho a Félix Moral por ese intento de contar-fijar la violencia a través de un lenguaje visual, que revivifique su propia experiencia visual.

Los *ojos*, la *mirada*, potenciados como vehículo conducente de actos diversos de producción textual y de lectura, aparecen también jerarquizados como «palabras» en esta novela y junto con *cabezas leoninas y deformes, laceraciones, pies esponjosos, coagulados, de plantas decortezadas*, funcionan como signos en el encadenamiento de imágenes que diseñan esa otra forma de contar encabalgada en la linealidad progresiva de la escritura. Así, los «ojos turbios y sin vida» que ya no reconocen de Félix Moral, torturado, recuerdan los «ojos inyectados de sangre, vidriosos por la muerte» de Solano y pueden ser interpretados a través de «...*los ojos entreabiertos y cenicientos que manaban una infinita mirada de sufrimiento y de terror...*» (97) del Cristo de Grünewald.

101

Creo que la lectura de esta serie permite revisar, según anticipé, la reformulación de un modelo muy persuasivo de nación gestado en el siglo pasado, un artefacto culturalmente homogeneizador, circunscripto a un territorio con fronteras claramente delineadas, con *una* lengua nacional funcionando como sistema estandarizante, imágenes de amigos y enemigos, una distribución de papeles sociales y colecciones de textos, rituales y objetos propiciando la autoconciencia semiótica de quienes lo componen. Cabe agregar que si esta cuestión es significativa respecto de cualquier región de Latinoamérica, en relación con el Paraguay resulta de particular interés. Tal como señala Roa<sup>9</sup>, algunos antropólogos hasta han planteado su falta de «integración» como una nación debido a su atraso económico, sin reparar por ejemplo, en su carácter precursor en cuanto a alzamientos independentistas (la revuelta de los comuneros en Paraguay es un gesto anterior a las luchas venezolanas), o en su alto grado de prosperidad económica y cultural, inmediatamente después de lograr la independencia de España.

Es innegable que **El Fiscal** evidencia lo que J. Kraniauskas define como «crisis de futuro» considerado ese énfasis en la ritualización del castigo y la violencia llevados adelante desde las diferentes tecnologías del poder a lo largo de la historia, o esa insistencia en la melancolía, los fracasos y la exhibición espectacular de la devastación de los cuerpos,

imágenes que por lo señalado anticipan el final trágico de la historia del héroe quebrado. Sin embargo, creo que esto mismo permite pensar la novela como el relato de la clausura de un ciclo que, a su vez, delinea en filigrana una propuesta si no alternativa por lo menos competitiva, desde un lugar de enunciación fronterizo, donde se preservan aún marcas profundas de una tradición y, simultáneamente, se da la máxima apertura.

102

Me parece que se trata de contar la agonía de un proyecto que iniciara una minoría excluyente, fallido desde un principio, y además, de una reformulación capaz de operar como «nueva productora de cohesión social» en tiempos en que, como señala García Canclini<sup>10</sup>, si bien las naciones siguen existiendo, están dejando de ser para las mayorías, las principales generadoras de dicha cohesión. Esta reformulación quizás puede asimilarse a una expresión de Otto Bauer -tras la que resuenan los análisis de Renan-, la de «comunidad de destino», cuyo carácter cultural-histórico como explica Edgar Morin no sólo remite a los avatares o las pruebas soportados en el curso del tiempo, también a valores y gestos que en la novela resemanizan marcas ancestrales y se atribuyen al personaje femenino.

La gran heroína de este texto, quien sobrevive y puede constituirse en el sujeto que asume finalmente el control del enunciado, es la mujer del héroe, la que tanto desde la acción como desde la contención, se hace cargo de su cuerpo devastado. Por este ejercicio, que no sólo lleva adelante en el espacio privado, también desde enfrentamientos explícitos con quienes detentan el poder, se revitaliza el rol de las mujeres paraguayas después de la guerra de la Triple Alianza: ellas fueron las que propiciaron la reconstrucción de un país diezmado en el que la mayoría de los hombres había perecido.

Lo más interesante sin duda, es cómo Roa configura a esta heroína: ha nacido en el exilio, también ha peregrinado por el mundo, aunque viviendo de modo muy diferente del héroe (quien lo ha hecho «...como quien viaja, incluso en los períodos de inmovilidad», 50). En ella coexisten códigos y temporalidades diversos: experimenta la vida

de las grandes ciudades europeas, dicta clases en la Universidad y amasa chipá o cocina con leña y carbón. Está amalgamada a una «comunidad de destino» porque ha soportado ciertas pruebas que la enlazan a su historia política (por su relación con Moral y su amor incondicional), y habiendo sido iniciada en la historia oral del país, arrastra sus costumbres, sus ritos, su lengua: «*Pasó al Paraguay ... vivió ... dejándose penetrar por el magnetismo de la tierra, de la gente, del tiempo inmóvil, aprendió a hablar y amar la lengua vernácula ...*» (70).

A través de este sujeto parece posible pensar de otro modo las diásporas, la experiencia del exilio o las pérdidas, y valorizar una pertenencia afirmada más que en una locación estricta, en estrategias de identificación que comprometen la memoria histórica, la experiencia del origen -aun o quizás más que nunca sostenida en el recuerdo-, y ciertos saberes vinculantes con el núcleo vital de una tradición.

Pienso que **El Fiscal** plantea por una parte, el desafío doble a que se refiere García Canclini<sup>11</sup>: leer-entender las formaciones posnacionales y ciertos procesos de remodelación de las culturas, así como la cuestión de la dinamización de las identidades. Y a su vez, instala por lo menos dos retos: por esa exhibición de un montaje discontinuo, del estallido de un orden lineal y unificado, propicia la exploración de un tipo diferente de percepción que si bien acuerda con los momentos que vivimos, también acerca a la mentalidad de la multitud, aquella inherente a las tradiciones de base oral. Sin duda, aquí se apuesta nuevamente a la superación de un tipo de racionalidad cuya encarnadura sería el cuerpo de ese héroe que se desmorona. Y el proyecto sustituto surge a través de otra figura, absolutamente interferida, y entonces paradigmática de una nueva racionalidad cuya base se asentaría en lo que Quijano define como una liberación de la comunicación intercultural, que supone obviamente el reconocimiento y la valoración previos de una heterogeneidad imbuida incluso de lo contradictorio.

Dicha alternativa, en diálogo con una configuración descentrada donde la simultaneidad, las superposiciones y las resonancias asedian

tras la disposición siempre en avance de la escritura, obligan a reparar en formas de «contar» distintas que, superpuestas, indefectiblemente interactúan, esto es, en lógicas copresentes y en modos diversos de producir conocimiento desde las mismas. Consecuentemente, la lectura de este relato, al sumergir en la profundidad del juego estético, paradójicamente exaspera la necesidad de emprender continuos desplazamientos a otros discursos y saberes, una necesidad que podría definirse como el intento por abarcar o ceñir un flujo siempre interpelante y, al mismo tiempo, elusivo, impulsando así la expansión de la propia mirada crítica

Como en otras instancias de este proyecto, la pasión de narrar cristaliza en una escritura literaria que, sólo por sus logros como tal, vuelve a asumir esos «plenos poderes de mediación, cuestionamiento e iluminación de la realidad en sus ángulos más diversos».<sup>12</sup>

## Bibliografía

- Baczko, Bronislaw (1991) **Los imaginarios sociales**. Bs As: Nueva Visión
- Balandier, Georges (1994) **El poder en escenas** Barcelona, Paidós
- Boschi-Marinone (1984) **El hombre y su mundo**. Concepción del Uruguay: Ed. El Mirador
- Jitrik, Noé (1982). **Historia de una mirada. El signo de la cruz en las escrituras de Colón**. Bs As: Ediciones de la Flor
- Foucault, M (1980) **Microfísica del poder** Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Jitrik, Noé "Un resumen sobre la crítica", *s/d*
- García Canclini, N. (1995). **Consumidores y ciudadanos** México: Grijalbo
- Kraniauskas, J (1991). "Retorno, melancolía y crisis de futuro: *El Fiscal de A Roa Bastos*". **Las culturas de fin de siglo en América Latina** (J Ludmer comp.) Rosario: Beatriz Viterbo Ed., 209-217
- Le Goff J (1991). **El orden de la memoria** Barcelona-Bs As: Paidós

- Marinone, M. (1997) "Vigilia del Almirante: una variante en la narración de la historia". Scarano-Marinone-Tineo, **La reinención de la memoria. Gestos, textos, imágenes en la cultura latinoamericana** Rosario: Beatriz Viterbo Edit, 115-138
- Ong, Walter (1987) **Oralidad y escritura**. México:FCE.
- Morín, E (1993) "El Estado-Nación", **Teorías del Nacionalismo** (Delannoi-Taguieff comp) Barcelona: Paidós, 451-458
- Quijano, Aníbal (1992). "Colonialidad y Modernidad-Racionalidad", **Los Conquistados** (H Bonilla comp) Colombia: Tercer Mundo De, 438-448
- Rama, Ángel. (1976) "El Dictador letrado de la revolución latinoamericana" **Los Dictadores Latinoamericanos** México: FCE, 20-41
- Roa Bastos, A. **Antología narrativa y poética. Anthropos- 25** (Antologías temáticas), Abril, 1991

105

## Notas

- <sup>1</sup> Este artículo es una versión ampliada de una ponencia presentada en la III Biental de Literatura Mariano Picón Salas (Mérida, Venezuela, 20 al 24 de noviembre de 1995), con el título «Narrar-recordar la violencia: **El Fiscal** de A Roa Bastos».
- <sup>2</sup> Tomo la expresión de Noé Jitrik en el sentido de una estructura comunicacional precisa y constante que sería reducida si fuera vista desde la idea de género. Cfr «Un resumen sobre la crítica»
- <sup>3</sup> Ver **Oralidad y escritura**:38-80
- <sup>4</sup> Cfr **El orden de la memoria** : 137.
- <sup>5</sup> Ver **Los imaginarios sociales**: 67
- <sup>6</sup> N Jitrik (1992):25-27
- <sup>7</sup> Manejo la edición de Bs As: Sudamericana,1993 Las citas y paginación anotada corresponden a esta edición
- <sup>8</sup> Una imagen de la crucifixión -similar en sus connotaciones a las de **El Fiscal**- se da en **Hijo de hombre** asociada a Gaspar Mora y a otros leprosos, quienes además de un compromiso con la lucha por la liberación del pueblo o un espíritu solidario que funda sus actos heroicos y de renunciamento, vuelven manifiesta a través de las marcas de sus cuerpos, de su mutilación y sus pústulas, la violencia, las injusticias y la represión que todos padecen y han padecido (He tratado esta cuestión en Boschi-Marinone). Vale la pena recordar, asimismo, que los Palos Cruzados son un nudo de

la cosmogonía guaraní asimilado por los misioneros; de ahí que este signo actualice también la llegada de los europeos al continente, la integración forzada, políticas de marginación y discriminación, es decir, la matriz latente tras los referentes históricos, las experiencias colectivas y los ciclos de violencia insistentemente recuperados por Roa, novelizada muy claramente en **Vigilia del Almirante** (Sobre esta cuestión ver M Marinone, «Vigilia del Almirante: una variante en la narración de la historia»)

<sup>9</sup> A Roa Bastos, «Crónica paraguaya», **Antología narrativa y poética**:49

<sup>10</sup> Ver **Consumidores y ciudadanos**:113.

**106** <sup>11</sup> Ibid :107 y stes

<sup>12</sup> Las expresiones son de A. Roa Bastos, *op. cit.*