

ESCRIBIR LA PASIÓN: EL FISCAL, DE AUGUSTO ROA BASTOS*

Graciela Ravetti**

Resumen: *Ensayo sobre la novela El fiscal, del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, a partir de conceptos, nociones e imágenes aportados por el texto que permiten reflexionar sobre sacrificio, autosacrificio e inmolación en la narrativa emocional de las relaciones entre el poder y el pueblo sometido. Sugiero que la tesis de El fiscal es la necesidad de quebrar los moralismos por la raíz, lo que trae consecuencias inusitadas, impredecibles y peligrosas en lo que se refiere a la representación y al lenguaje, a la literatura, a la transmisión de la tradición y, claro, particularmente, a lo que esas nuevas experiencias podrían introducir en el ámbito de lo social, de lo comunitario y de lo nacional.¹*

¿Qué es la moral y cómo tranquilizar a los que se inquietan por su disolución aparente? ¿Qué relaciones se establecen entre algunos tipos de legalidad — reconocidos como tales aunque indirectamente criticados — y nuevas formas de (in)moralidad? ¿Qué responsabilidades nos caben y qué pretextos son necesarios para no enfrentar los desafíos a que ese connubio entre supuesta legalidad y pretendida moral nos desafía? Ese me parece que es el *leit motiv* de una ficción entre filosófica y política, escrita como una trascripción del sonido y del lenguaje de la pasión y la furia: *El fiscal*, de Augusto Roa Bastos (1917-2005). Signos, espejismos, performances, delitos, traiciones, todos actos que testimonian estados de conciencia producidos por una atención en tensión permanente, extrema, directa, comprometida y en un proceso de aumento progresivo de intensidad sobre lo que se produce en esos territorios de la nada (en este caso una nación sometida a una dictadura del terror y que carga con el trauma de las guerras iluministas: el Paraguay); territorios que se desatienden y abandonan en nombre de la no intervención,

* Recibido para publicación el 17 de julio de 2006.

** Professora da Faculdade de Letras/UFMG.

¹ Agradezco al CNPq la Beca de Produtividade em Pesquisa.

de la ética, de la individualidad de los sujetos y de las comunidades así como de la inviolabilidad de esa individualidad y de otros conceptos que son y seguirán siendo vacíos de sentido mientras esos espacios del terror continúen existiendo, en nuestra cultura — latinoamericana — y en cualquier otra dimensión humana.

La tesis de *El fiscal* es la necesidad de quebrar los moralismos por la raíz, lo que trae consecuencias inusitadas, impredecibles y peligrosas en lo que se refiere a la representación y al lenguaje, a la literatura, a la transmisión de la tradición y, claro, particularmente, a lo que esas nuevas experiencias podrían introducir en el ámbito de lo social, de lo comunitario y de lo nacional. Si una nación entera puede ser vista como una heterotopía (en términos de Foucault), ésa es la prueba de que la globalización camina a pasos agigantados en la configuración de un escenario anti-humano y anti-natural, oblicua y traicioneramente manteniendo una fachada que cubre el fantasma del abajo. ¿Sería ése el escenario del fin del sentido? Pero, ¿de qué sentido estaríamos llegando al final?, parece preguntarse Roa Bastos en este libro. Lo que aquí se nombra como *Paraguay* concentra, en el libro que lo evoca, el mundo, en sus múltiples posibilidades y situaciones, incluido el submundo infernal con sus fantasmas, aparecidos y magos tenebrosos, y en el otro extremo, la secreta iluminación de algo por venir, del orden del deseo en su permanente lucha con lo real. Como casi toda gran obra literaria, *El fiscal*, a partir de una localidad, llama para sí la totalidad de lo existente y se propone como vislumbre de lo posible.

La trama simbólica que Roa propone es la de una performance individual redencionista: un hombre se sacrificará voluntariamente para librar a un pueblo de la opresión. Es la trama homérica de la *Iliada*, es el furor de Aquiles, es la inmolación de los primeros cristianos, es el despojamiento de toda pretensión humana para sacrificarse en aras de un mundo mejor. Convengamos en que hay en América Latina varias tramas que la literatura pone en funcionamiento y que dialogar sobre la productividad de unas y otras nos coloca en el espacio privilegiado del debate sobre los problemas esenciales de nuestra América. Jens Andermann, en su *Mapas de poder*, introduce su trabajo diciendo que Borges funda un espacio de representación con *Leyenda policial*, la primera versión del primer cuento de Borges, aparecido en 1927 en la revista *Martin Fierro*. Muchos de los lectores de Borges tal vez coincidan con Andermann y

con el propio Borges sobre la constatación de que casi todo lo que el escritor argentino escribió está basado en una trama elemental que consistiría buscar al otro para desafiarlo y morir de manera heroica. En la trama borgiana por excelencia, un hombre, cualquier hombre, se acerca a otro — desconocido, impenetrable —, lo desafía y se sacrifica voluntariamente. Va a morir de cualquier modo. En la trama de Roa Bastos, ¿para qué repetirlo?, un hombre, otro hombre, desafía la fuerza del poder establecido, se sacrifica y va a morir. Esas son, para mí, algunas de las tramas de lo performático, en términos de Bhabha, de la literatura latinoamericana. Lo pedagógico, también según Bhabha, para no decir lo oficial o lo hegemónico, elabora otro esquema: un hombre (muchos hombres, pero vale el singular porque son desconocidos, hablan otras lenguas, tienen otras historias, son el malón en Argentina, los mensús en la selva, los indios y los negros, los pobres y desvalidos de manera general) perteneciente a la babel murmurante y bulliciosa que no sabe escribir su historia, es cazado y sacrificado por quien tiene el poder de Estado, el apoyo de los ciudadanos, y es en su nombre, en el de la sociedad que sostiene el poder del poder, que se mata a ese hombre, sin desafío de por medio. Lo que sustituye al coraje es la ciencia de la guerra, la maquinaria siempre actualizada, los dispositivos de la muerte. Matar al otro para establecer un espacio propicio para fundar un modo de vida. Digo fundar, siempre fundar, ya que no se trata nunca de preservar algo porque ese algo parece nunca haber existido (no hay ni hubo comunidad moderna amenazada en América Latina, hay apenas el deseo de serlo, la creencia y la fanática — y fantástica — afirmación de serlo y, más aún, de haberlo sido). Sacrificarse a sí mismo en un acto de coraje es un tipo de acto; sacrificar al otro usando la máquina de guerra es radicalmente diferente.

Repitiendo ciertas matrices bíblicas — como la de Abraham decidido a sacrificar a un inocente, su propio hijo —, los Estados envían a sus jóvenes a luchar por territorio y poder, y esa infancia expuesta y desprotegida en las guerras es representada en la literatura, en muchos casos, mediante la imagen de los niños armados, soldados: los mismos infantes guerreros de *El Fiscal*, los jóvenes de las guerras — individuales y colectivas — que Borges evoca; los jóvenes de *La virgen de los sicarios*, del escritor colombiano Fernando Vallejo y todos los demás, representaciones que los inscriben en la historia. En otra trama, esta vez de Juan José Saer, *El entenado*, un niño — huérfano

y marginal — sale, sin saberlo, en busca de América y de una escritura de la historia, y la va a escribir en forma de autoficción: su muerte simbólica para los valores del conquistador se transformará en una escritura doliente aunque firme, contando la historia del pasado construido como sacrificio, autosacrificio y muerte del otro por el otro². Ese niño, ya anciano, no escribirá su novela con la gramática de la barbarie o de lo salvaje, sino con el profundo conocimiento que da el ser-de-ahí, el-haber-estado-allí, el haber encontrado una pertenencia que lo justifica como ser humano. Eso le ocurrió al grumete de *El entenado* y le pasa al narrador de Roa Bastos.

El fiscal trae interesantes consideraciones acerca de las relaciones entre legalidad y moral y entre responsabilidad y sacrificio. En la primera parte, que transcurre en Europa y termina con el episodio de la muerte del dalmata, el perro sacrificado como ensayo del magnicidio que el exiliado Félix Moral planea cometer, las imágenes de exiliados surgen en una escritura en forma de diarios. Los *Papeles póstumos de alguien que todavía vive*, dedicados a su compañera Jimena tienen el objetivo de contarle a su amada hechos del pasado y otros que no se han producido todavía, inminentes, pero que contienen el germen de la profecía; tienen y expresan la memoria del futuro. El narrador, sin embargo, dice desdeñar el género autobiográfico — por el carácter arrogante que le adjudica y, sobre todo, porque en su opinión las autobiografías revelan habitualmente una falsa moral y un cinismo insoportable, características que no pueden atenuarse con la simulación de modestia, discreción o rigor autocrítico. Digamos lo obvio: que el modelo de este texto no es el de *Las confesiones* de San Agustín, que autorizó el género en su versión occidental durante mucho tiempo. “Todo lo que cuentan”, dice el narrador de Roa, refiriéndose a los autobiógrafos, “está desmentido por lo que no cuentan; y la doble engañifa resulta a su vez desmentida por los hechos reales, y estos, por la infinita y esencial irrealidad del mundo” (p. 25). La única posibilidad de hacer viable un proyecto autobiográfico sería el de la creación de un lenguaje propio, no literario, que pudiese revelar las podredumbres del interior de los hombres, que actuase como revelación hasta para sí mismo. El espejo en el que se debe mirar el sujeto que quiere escribir su vida — para sí mismo y

² (AGNOLIN, 2002) Tornando-se rito expiatório por excelência nos politeísmos antigos, o sacrificio, que envolve os deuses na ação humana, *funda* uma cultura.

para los demás — es el del odio del otro, ese odio que es lo único capaz de devolverle a uno de forma implacable lo que uno es. Claro que se trata de un odio desinteresado y honesto, difícil de encontrar en este mundo, un odio que se elabora como contracara del amor extremado, del quiero morir por ti y en ti del amante incondicional. El odio es, entonces, la primera pasión que atropella el discurso de *El fiscal* cuya imagen emblemática es, tal vez, la de un poeta “senil y profético” de los “que abundan en las tierras nuevas todavía sin una gran tradición literaria; que únicamente poseen una literatura sin pasado y acaso sin futuro” (p. 27).

Ese diario, también llamado por el narrador “carta póstuma”, tiene como lema expresarse con franqueza y lealtad, mientras vive el tiempo del exilio permanente (“Ningún hijo pródigo o impródigo ha regresado jamás al solar paterno”) en un soñar despierto donde el tiempo permanece inmóvil mientras bullen las pasiones. Ese argumento y ese escrito enfatizan las ligazones entre lo humano existencial general (la raza humana) con las historias individuales y su inserción en la Historia. El exilio, el destierro, dio por tierra con todas las ilusiones de futuro, incluso con las ambiciones de cineasta que el narrador alimentó en su juventud, ya que el filme que realizó (inconcluso), trataba de Solano López y Madama Elisa Lynch, tema que integra el gran poema épico sobre el Paraguay que siempre alguien escribe o cuenta en la narrativa de Roa Bastos. Y los materiales que el narrador menciona para su épica son: los mitos de una raza, la sangre y el sacrificio de un pueblo mártir.

La figura de Solano López se va consolidando, en la narrativa, como la de un coloso, un semidiós, que lucha contra los límites humanos para “evitar su caída en la degradación extrema de la cobardía o el miedo” (p. 29) Ese héroe será — real o legendariamente — crucificado por las “huestes brasileñas” y se transforma en la figura a partir de la cual se reflexiona, en esta novela, sobre la moral y la barbarie versus el heroísmo, adjetivado como singular y victorioso. Será también la figura que suspende la posibilidad de *anagnorisis* en la historia, de reconocimiento final y solución del enigma, de llegar a saber y conocer el sentido completo de la historia. No, nunca sabremos si la crucifixión de Solano existió históricamente, como una reprise farsesca del martirologio cristiano por excelencia (la crucifixión de Cristo), ni tendremos ninguna evidencia de la existencia del pintor paraguayo que, como el mítico Aleijadinho, de la Minas Gerais del siglo XVIII, prosigue su obra en cuanto va perdiendo, poco a poco

pero fatalmente, el cuerpo, que se le destruye y se le cae a pedazos; tampoco sabremos si ese pintor paraguayo, homónimo y doble del otro, el Cándido López argentino, existió efectivamente; así como tampoco sabremos hasta cuándo el pintor histórico (1840-1902), cuya obra se conserva en parte en el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires, estuvo efectivamente en Paraguay. Ese Cristo Paraguayo va a terminar crucificado en una supuesta escena en el terreno de lo real constatable que ya había sido inmortalizada por el retablo de Grünewald en el Renacimiento, el Cristo de Cerro-Corá, al que el narrador apostrofa y lanza anatemas. En un movimiento epistemológico insólito, el cuadro de Grünewald, pintado cuatrocientos años antes, no será nunca, en la novela, discutido como matriz o influencia u origen. No. Será, sí, considerado una profecía, un ícono desplazado en el tiempo y en el espacio cuya existencia histórica apunta a darle un momento y una imagen fundadores a los nuevos y tenebrosos tiempos que se inauguran para el Paraguay con la crucifixión real de Solano López y su permanencia como cuadro pintado por Cándido López.

Del libreto de la película sólo resta el furor, a pesar de que esa historia, como todas las del horror, era, y el autor lo sabía desde el comienzo, narrar en ningún lenguaje. El pasar, sin solución de continuidad, de la escritura de diario a carta póstuma y luego a libreto de cine es significativo de la imposibilidad de estabilizar un lenguaje adecuado, como también es sintomático el comentario de la dificultad de representar el dolor y la ignominia. La profusa y conocida literatura sobre el tema dispensa comentarios más detallados.

Decidido al sacrificio, Félix Moral comienza su narración con su resurrección, hecho que estimula su memoria. Él es capaz de recordar episodios de un pasado muy lejano y de su propia vida. La memoria, la pasión y la historia serán el tema central de gran parte de la novela; no sólo la historia del Paraguay y de la guerra que se extiende por siglos, sino también la del anillo de prosapia secular y aristocrática que, como en una novela gótica, será utilizado para inocular el veneno para realizar el magnicidio; el anillo facilitará el pasaje a través de la fortaleza que protege al tirano. Ese hombre, cuyo apellido es Moral, pasa de una especie de inconciencia alienada y sufrida a la con(s)ciencia del despertar del deseo homicida. De su mujer, de linaje europeo, obtendrá el anillo, el arma/instrumento. Esa fuerte figura femenina — que no es latinoamericana — es la destinataria de su discurso, la

consignataria de su archivo y vendrá a ser el apoyo físico en su desgraciada postvida, después de la tortura y del fracaso del magnicidio.

La ida a Paraguay de Félix tiene el objetivo del sacrificio, hechizado por la figura fantasmática de una joven que se le aparece (como una alumna conocida, como una larva fantástica y con otras apariencias espectrales) y cuyas muertes y resurrecciones resultan tan erráticas y disolventes como las formas de concretización del poder de la dictadura que lo obsesiona.

Entre la imposibilidad de representar las atrocidades (lo innominable) y la necesidad y obligatoriedad de hacerlo, la imagen literaria y la pictórica, en la novela, son a veces satanizadas por el efecto presumido de banalización, aunque en otros momentos se privilegia la imagen como el único producto de la tecnología y del arte que permite ver lo invisible, visualizar lo que por naturaleza sistémica debería permanecer oculto. En otros momentos, el componente melodramático surge como una de las matrices por donde se cuele la representación de la violencia. Tradicionalmente, cuerpo, sexo, violencia y drama, elementos infaltables en el melodrama, pueden funcionar como formas de una concepción sentimental del mundo. A la dramatización melodramática corresponden situaciones inverosímiles, representaciones espectaculares, de violencia y de emociones salvajes mientras se juega con las apariencias y con las decepciones, se mezcla el artificio espectacular con el naturalismo. No es extraño hipotetizar que esa estructura es una de las vías de fuga que se utiliza habitualmente para escapar del compromiso con el dolor y el sufrimiento ajenos, especialmente con ese dolor que llega de lugares distantes y tan *otros* que las estructuras de reconocimiento permanecen en suspenso. ¿Cómo, entonces, reaccionar frente a ese dolor y a ese sufrimiento? Se recurre a las estructuras del melodrama, que permiten lidiar con problemas existenciales vía el sentimentalismo y la aparente sensibilización. Por un lado, para tratar de entender la barbarie, parece ser necesario que esa ignominia concreta sea traducida al lenguaje del melodrama; sólo así podrá ser entendida y disfrutada, como arte (las películas, los cuadros, la literatura), y sufrida, como pasión y sentimiento en formato tradicional folletinesco. Ese procedimiento tal vez es lo que posibilita que las imágenes de la barbarie, por más duras y chocantes que sean, puedan, de alguna forma, ser leídas como arte, es decir, como ficción. Por otro lado, posibilita que, al ser colocadas en un lenguaje accesible, permanezcan en algún lugar más profundo de la sensibilidad de la gente.

El ex-cineasta, Félix Moral, que quiso hacer la película que retratará el horror para la posteridad, es víctima de torturas en el país de su infancia. Sintiendo extranjerismo en todas partes y rodeado del más espeso silencio nacional e internacional, este exiliado fracasado en todos sus deseos y proyectos, que vegetaba, al comenzar la novela, a los cuidados de su nuevo y último amor, Jimena, distrayéndose de la depresión con un calidoscopio y un pequeño triángulo de espejos estroboscópicos, termina siendo narrado por su amada, en una carta que ella le envía a su madre [de Félix] para comunicarle la muerte del hijo y su destino final. Ella describe en la misiva los detalles del derrocamiento del dictador que, si no por la mano de Félix, que no pudo cumplir su plan de envenenarlo, sí lo fue por la rebelión del pueblo. La novela se cierra con las palabras de Jimena, una europea que no puede entender, aunque se conduela, ese mundo — el Paraguay — cuyo código le es inaccesible. Escribe: “Los sentimientos de odio o de venganza no han mejorado nunca ‘la alucinación en marcha de la historia’. Félix fue una víctima de esa alucinación. Duéleme la desgracia que sufrimos y me conduelo con toda mi alma de su aflicción. Téngame en su recuerdo y cariño como yo la tengo a usted en la memoria de Félix”.

Resumo: *Ensaio sobre o romance El fiscal, do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, a partir de conceitos, noções e imagens do próprio texto que permitem refletir sobre sacrifício, autosacrifício e imolação na narração emocional das relações entre o poder e o povo submetido. A tese do El fiscal é a necessidade de quebrar os moralismos pela raiz, o que traz consequências inusitadas, impredecíveis e perigosas no que se refere à representação e à linguagem, à literatura, à transmissão da tradição e, claro, particularmente, ao que essas novas experiências introduzem no âmbito do social, do comunitário e do nacional.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGNOLIN, Adone. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá. *Rev. Antropol.*, 2002, vol.45, no.1, p.131-185.

ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder*. Una arqueología literaria del espacio argentino. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

FOUCAULT, Michel. "Des espaces autres" In: *Dits e Écrits, tome 2: 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001.

ROA BASTOS, Augusto. *El fiscal*. Asunción: Editorial El Lector, 1998.