

“El sonámbulo”, metáfora del Paraguay

Carla Daniela Benisz (GESP-CONICET)

Resumen: A partir de la *nouvelle* de Augusto Roa Bastos “El sonámbulo”, nos proponemos problematizar la Guerra contra la Triple Alianza desde varias perspectivas. En primer lugar, asumir como un problema complejo la “puesta en narrativa” de momentos traumáticos de la historia, como lo es una guerra de exterminio, considerando lo que afirmó provocativamente Slavoj Žižek: “no es la poesía lo que es imposible después de Auschwitz, sino más bien la *prosa*”. Es por ello que la figura del sonámbulo, lejos de ser un título efectista, se convierte en metáfora del Paraguay moderno, y lo hace inscribiéndose en la misma escuela del realismo barrettiano, que encuentra en las figuras de la locura el material de su crónica.

Ello nos permite, por otro lado, abordar uno de los ejes centrales de la *nouvelle*, y de la obra de Roa Bastos en general: el rol del intelectual. Para ello Roa realiza cruces más o menos implícitos con la función de dirigente político que –como sabemos– ha caracterizado a muchos de los intelectuales destacados del siglo XX paraguayo, pero lejos de hacer de él una luminaria, Roa destaca el conflicto psicológico de la toma de conciencia histórica.

1. “El Sonámbulo”, obra secreta.

“El Sonámbulo” es una de las obras menos estudiadas de Augusto Roa Bastos, lo cual es llamativo, además, porque se trata de una obra de la madurez escrituraria de su autor, ni un ensayo de los inicios ni las pobres novelas del Roa ya anciano de los noventa¹. “El Sonámbulo” se publicó en 1976 y en italiano; Roa Bastos lo escribe por encargo del editor de libros de lujo, Franco Maria Ricci, quien le pidió un texto que acompañe una edición de las pinturas de Cándido López. Según explica el editor, en el prólogo del libro:

El fin del tirano Solano López, la extrema defensa de los paraguayos y su exterminio, habrían merecido sin duda los colores de un Plutarco y un Tito Livio: la periferia en que vivieron, en cambio, les valió nuestro olvido absoluto. Sólo nos quedan los cuadros de Cándido López, pintor-soldado que se obstinó en pintar con la mano izquierda una guerra en la que había perdido la derecha. [...] La guerra contra el Paraguay vio a brasileños, argentinos y uruguayos aliados en el combate (y, después de su cruento epílogo, aliados en silenciarla). Cándido López militó como voluntario en las filas de los vencedores. He querido que sus imágenes fueran acompañadas por un texto literario de un descendiente de los vencidos: el gran escritor paraguayo Augusto Roa Bastos. (Cit. por Bouvet s/f: 18)

¹ Se encuentra en proceso de edición un trabajo de Nora Bouvet que toma puntualmente el análisis de la *nouvelle* y que esperamos se publique prontamente.

La *nouvelle* no se editó de forma completa en castellano sino en 1984 sin reediciones posteriores. Recientemente desde la Fundación Augusto Roa Bastos se intentó solucionar ese hiato editorial con una edición de lujo, de gran tamaño que también reproduce las pinturas de de Cándido López y con una edición de bolsillo, sin las imágenes pero más accesible al público general.

Ahora bien, la elección editorial de Ricci resulta paradójica, puesto que une en un texto “único en el sentido semiótico del término” (Bouvet s/f: 19) a un escritor paraguayo “descendiente de los vencidos” en el exilio y a un pintor argentino rescatado, en su momento, por la tradición militarista nacionalista (Amigo 2009). En los setentas, cuando se exponen las pinturas de Cándido López en el Museo Nacional de Bellas Artes, se abre, al mismo tiempo, la posibilidad de nuevas lecturas sobre su obra que destaquen sus cualidades estéticas y la libere del peso militarista. La *nouvelle* de Roa Bastos es una de esas lecturas alternativas que realiza una serie de operaciones alegóricas sobre la figura de López para transformarlo –como intentaremos mostrar– a él mismo como metáfora de la Guerra contra la Triple Alianza.

Pero además, la operación ideológica es doblemente compleja. Puesto que además de hacer del pintor manco una metáfora del Paraguay vencido, “El sonámbulo” también dramatiza dos versiones de la historiografía, la de los excombatientes y la de la historiografía liberal. En principio, la *nouvelle* relata en primera persona la historia de vida de Silvestre Carmona, personaje histórico y quizás uno de los más grises oficiales de López, desde su infancia hasta su participación en la guerra y el final en Cerro-Corá. Se trata, además, de un relato enmarcado por el de un periodista, alter ego robastiano, que explica el hallazgo del testimonio en 1947 en los archivos de la Fiscalía General del Estado mientras realizaba una investigación periodística. Finalmente, la *nouvelle* también demanda ciertas disposiciones formales que no todas las ediciones satisficieron felizmente, ya que el relato autobiográfico de Carmona sobre su experiencia durante la guerra, está dirigido a rebatir las hipótesis de la historiografía liberal entonces hegemónica en el campo intelectual, e interpela directamente a un supuesto “*jurista e historiador de apellido patricio*” (p. 81). En la ficción, esta interpelación resultó exitosa ya que el relato de Carmona está complementado por anotaciones al margen del fiscal que discuten con el texto central.

La representación de un episodio tan traumático para una sociedad, nada menos que una guerra de exterminio, suele estirar justamente los límites de lo representacional. En su libro *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Slavoj Žižek, fiel a su estilo efectista, afirma: “no es la poesía lo que es imposible después de Auschwitz, sino más bien la *prosa*”. La provocación de Žižek sirve, sin embargo, como punto de partida para pensar cómo se tensionan las posibilidades de la representación estética del trauma histórico. En cuanto a la narrativa, fundamentalmente la contemporánea, sobre la Guerra contra la Triple Alianza, el conjunto de obras parece, al contrario de la afirmación de Žižek, estar demasiado preñada de respuestas y demasiado sujeta a una razón apriorística para la cual el lenguaje literario no es más que un transporte para la instalación de determinadas tesis históricas. Por el contrario, la *nouvelle* de Roa se construye en el contrapunteo polémico que tensionó la historia paraguaya entre nacionalistas y liberales, pero sumándole quiebres internos a cada relato y con ello la *nouvelle* se hace eco de las propias ambivalencias intelectuales de su autor.

2. Intelectual y traidor.

Las ambivalencias del Roa Bastos intelectual se figuran en la *nouvelle* por el rol que se le atribuye al intelectual, el de la traición. El intelectual como traidor del saber popular o colonizado por la letra es, como dijimos en otra parte (cf. Benisz y Castells: 2011), una constante de la obra roabastiana y se vincula al fuerte peso reductor que, en la cultura paraguaya, tiene la letra escrita sobre la sabiduría popular. Silvestre Carmona es, antes que un militar, un intelectual educado en Europa gracias a las becas del gobierno de Carlos Antonio y devenido soldado por el peso de la circunstancia histórica. Pero además, para armar el relato biográfico de un personaje histórico poco conocido, Roa Bastos superpuso la biografía de Juan Crisóstomo Centurión publicada en sus *Memorias o reminiscencias históricas sobre la Guerra del Paraguay*, a la de su Carmona (Bouvet s/f: 23 y ss.). De modo que, como explica Nora Bouvet (*Ib.*), algunos de los hechos más sobresalientes de su vida pertenecen a la biografía de Centurión:

Para explicar la acción de su protagonista, el supuesto relato de archivo inventado por Roa Bastos elabora la autobiografía de Carmona sobreimpresa sobre la biografía de Centurión (el yo construido por Centurión en sus

Memorias), uno de los intelectuales formados luego de la apertura de la educación superior con la muerte del Dictador Francia, durante el gobierno de Carlos Antonio López. Juan Crisóstomo Centurión, el más prestigioso de la generación de estos intelectuales que debieron participar en la guerra, autor del más importante testimonio sobre este proceso escrito por un paraguayo, nace y se cría en el interior de su país, adquiere destacada formación letrada primero en Asunción y luego en Europa donde es becado junto con otros alumnos sobresalientes, participa en la guerra hasta la muerte de Solano López en Cerro Corá, es herido en la lengua y tomado prisionero por los brasileños. (Bouvet s/f: 24-25)

Ahora bien, “El sonámbulo” le agrega a este relato un suplemento significativo, puesto que según la *nouvelle*, Carmona es el que delata a Solano López en Cerro-Corá y apresura el fin de la guerra. Su herida en la lengua, instrumento de la oratoria para el dirigente pero también de la historia popular anónima, simboliza la traición del intelectual Carmona que Roa traslada, por superposición de biografías, al yo de la *Memorias*, el ambivalente Centurión, fiscal de sangre del Mariscal y luego uno de sus principales detractores.

Como complemento a la figura del intelectual como traidor, la metáfora del sonámbulo o del sonambulismo recorre el texto, sin inscribirse del todo en él. El título de la *nouvelle* hace del sonambulismo una alegoría que engloba toda la peripecia, la vida de Carmona y la guerra, pero no termina de cerrar su significado sobre ningún elemento en particular, puesto que el lector nunca sabe quién o qué es puntualmente “El” sonámbulo, sino que este símbolo recubre un conjunto de elementos heterogéneos a partir de una serie de significados cercanos al campo semántico de la irrealidad, el delirio y el sueño. La postulación de una razón histórica está, entonces, continuamente demorada por el peso de la irrealidad y fragmentada por el contrapunteo entre Carmona y el fiscal, cercados ambos, en tanto intelectuales, por la posibilidad de la traición.

La infancia de Carmona ya ofrece los primeros indicios de irrealidad. El personaje se describe a sí mismo como un niño “fantasmático” (p. 84) y atravesado, en su historia familiar, por la figura del Dictador Francia. “El ser del hombre es su acción. Es lo único que lo saca de su enlabyrinthamiento” (p. 89), le diagnostica su padre, y toma así posición en el conflicto que vive el joven Carmona, entre su deseo de ser un hombre de letras y la necesidad de convertirse en soldado. Sin embargo, el velo fantasmal de la personalidad de Carmona se traslada luego hacia la realidad histórica del Paraguay: pesadillas, espectros,

alucinaciones son los modos de representar al Paraguay durante y después de la guerra. Al comienzo de su relato, Carmona le escribe al fiscal: “Los paraguayos continuamos sumidos aun en aquella interminable pesadilla como entre el polvo de una gran catástrofe de recuerdos. Permítame usted, se lo digo sin maledicencia, señor: todos seguimos mirando en el delirio de una fiebre fría en torno a esa inmensa tumba, los ojos pesados de tierra” (p. 84). Para Carmona, la guerra quebró el hilo de lo inteligible en el proceso histórico paraguayo, lo cual, como vemos, implica un quiebre definitivo e irremontable aún al momento en que Carmona escribe sus propias *memorias* y polemiza con el fiscal. Hacia el final de la guerra, se hace patente que el pueblo paraguayo, inminente derrotado, no es un sujeto soberano ni protagonista de ningún proyecto político sino que queda reducido a la categoría de lo espectral (p. 113). En consecuencia, el relato histórico pierde las coordenadas racionales y solo puede reescribirse en las dimensiones de la locura.

3. López y el Paraguay

“Cada uno habla según el pensamiento que lo ha aluciendo” (p. 102), reflexiona Carmona en sus *memorias*. La metáfora de la alucinación traviste de locura la irrealidad de la pesadilla y lo espectral de la guerra, y configura, en ello, una especie de “pensamiento” cercado –paradójicamente– por lo irracional. Esto es también otra forma de narrar la historia²; de modo que no solo polemiza con el fiscal por la valoración política de los actores de la guerra, sino por la base epistemológica de los juicios que hacen al razonamiento del fiscal, en términos de civilización y barbarie, y que se sostienen sobre la razón modernizadora de corte liberal-positivista que primó entre los intelectuales de la posguerra.

² Desde ya que el relato “alucinado” de Carmona como formar de contar la historia, podría ser simplemente una conjetura literaria de Roa Bastos, sin embargo, desde el punto de vista de la antropología, Capucine Boidin (2006) realizó un estudio de campo en comunidades rurales paraguayas y observó cómo la Guerra contra la Triple Alianza encontró en relatos de origen mítico, fundamentalmente el mito del jaguar, explicaciones posibles para el quiebre histórico que sufrieron las comunidades. Por lo cual, la propuesta literaria de Roa Bastos, se hace eco, al menos de manera indirecta a través de un oficial militar, de la percepción popular sobre la guerra.

Además, por otro lado, a través de la figura del alucinado, integra en este campo de significados a Cándido López. No se lo menciona explícitamente, pero López es también uno de los espectros de la guerra:

Cuando lo descubrí por primera vez en los campamentos aliados de Paso de Patria, sospeché que se trataba de una nueva fórmula de alucinación. Le disparé un tiro que levantó un poco de tierra detrás del caballete. No se inmutó; volvió fugazmente la cabeza en dirección a mi escondrijo, lanzó un escupitajo y continuó pintando, impasible. No fui yo quien lo vio; muchos otros lo avistaron pintando con la misma impavidez el desarrollo de los combates, sentado en lo alto de las barrancas. Lo apodamos el *ta'angá apohá* (el *hacedor-de-figuras*). Quimera o no, lo volví a ver en Estero Bellaco, en Curuzú, en Tuyutí; por último en Curupaity, al día siguiente del desastre de los aliados. Pretextando recorridas de exploración, salía a buscar a ese fantasma que pintaba fantasmas. (p. 108)

Cuando Roa (en la voz de Carmona) describe a Cándido López como un “fantasma que pinta fantasmas”, radicaliza y reinscribe en el cuerpo de la *nouvelle* la estrategia editorial de Ricci. Puesto que une simbólicamente al artista de los vencedores con el destino de los vencidos. También dibuja una parábola histórica que inscribe en la tradición de la literatura barrettiana. La imagen de la “realidad que delira” es una cita de Rafael Barrett que se repite obstinadamente en la obra de Roa para describir la historia paraguaya, fundamentalmente bajo el stronismo. En “El sonámbulo”, el delirio es la percepción deformada de la guerra, pero también contiene un significado específico en su contexto de producción, puesto que Roa escribe la *nouvelle* exiliado en Buenos Aires, durante el auge de la dictadura stronista en su país, y a punto de emprender su segundo exilio en Francia, tras el golpe de marzo de 1976.

La imagen barrettiana que Roa suele citar (cf. en Barrett 1978: XIX) refiere a un artículo sobre el cine, como fenómeno técnico creador de realidades a principios de siglo XX (Barrett 1988, tomo II: 33); la reutilización profanadora de Roa le otorga al sintagma un significado histórico y social pero no termina siendo injusta con el sentido de la literatura de Barrett. Puesto que en la mayoría de sus artículos, Barrett describe justamente lo irracional del sistema económico expoliador, heredado de la derrota, que victimiza bárbaramente al pueblo paraguayo. El “espectro” era para Barrett el mensú de los yerbaes (Barrett 1988, t. II: 10), descendiente del pueblo derrotado:

[...] vivís desvanecidos en la sombra de un espanto. Sois los sobrevivientes de una catástrofe, los errantes espectros de la noche después de la batalla. [...] ¿Quién tendrá bastante constancia para combatir los fantasmas fatídicos, bastante piedad y respeto al tocar las raíces sangrientas del mal, bastante paciencia para despertar las mentes asombradas, bastante dulzura para atraerse las criaturas enfermas? (Barrett 1978: 9-10).

La prosa barretiana del 900 expresa las consecuencias de la derrota a través de recurrentes figuras relacionadas con lo espectral o lo delirante, figuras que Roa conjuga bajo el sintagma de la “realidad que delira”, y no sería desacertado considerar que fue justamente ese sintagma el que guió la escritura de “El sonámbulo”. La alucinación y el delirio de los yerbales se proyectan anacrónicamente sobre la Guerra contra la Triple Alianza, al punto que, en la lógica narrativa de “El sonámbulo”, terminan contaminando al pintor argentino.

Cándido López también aparece décadas más tarde, en algunos relatos menores de los noventa, en la novela *El Fiscal* y, ya como protagonista, en “Frente a frente”, participación de Roa Bastos en un volumen colectivo editado por Alfaguara. En este caso, aparece específicamente en el segmento “Frente al frente argentino” que relata un diálogo ficcional entre Bartolomé Mitre, quien se encuentra traduciendo la *Divina Comedia*, y el pintor manco. Pero si en los setenta parecía prevalecer ese axioma narrativo de la “realidad que delira”, en sus obras de los noventa, ya caído el régimen stronista, la relación que Roa establece entre Cándido López y el pueblo paraguayo se explica en términos de una “trasmigración” o incluso de la “transfusión”. A través de estas figuras, Roa Bastos vincula a López con un ficcional pintor paraguayo, a veces *otro* Cándido López espectral a veces Núñez Soler, que reproduce fielmente las obras del argentino. Si bien, en este último periodo, Roa Bastos no hace más que reproducir los recursos que le resultaron exitosos en sus textos clásicos, el cambio metafórico que aplica aquí puede ser síntoma del cambio histórico. La “realidad que delira”, para Roa, como imagen, está demasiado preñada del periodo stronista, y los noventa, en el inicio de la transición democrática y con las promesas que ésta aún no decepcionaba, parecían requerir de un nuevo cuerpo de figuras: la de la trasmigración construye un vínculo casi material y corpóreo entre Cándido López y el supuesto pintor paraguayo, demorando –de esta manera– la relación, más directa y sombría, que establecía “El sonámbulo” entre el pintor argentino y el pueblo paraguayo.

4. La guerra y sus representaciones.

La trayectoria de la obra de Cándido López muestra un significativo vaivén en cómo *valorar* el arte de o sobre la guerra. En un primer momento, sus pinturas fueron consideradas desde la necesidad histórica y patriótica de dar entidad simbólica a una supuesta gesta del Estado argentino para contribuir así a la construcción de un relato nacional armónico.

Tanto la muestra individual como su adquisición completa por el Estado nacional son casos excepcionales en la historia del arte argentino del siglo XIX. La pintura de la Guerra del Paraguay de Cándido López se tornaba funcional para los discursos nacionalistas y militaristas de fin de siglo, que justificaban aquella guerra total y fratricida que había fijado los límites modernos del Estado-nación en una de sus fronteras, cuando la más extensa con Chile auguraba un próximo enfrentamiento bélico. (Amigo 2009: 5)

En este sentido, “El sonámbulo” ofrece otra interpretación estética de la obra de López. El paradigma patriótico de los años de organización del Estado estaba ampliamente relegado en el contexto de ebullición política e intelectual de los setenta. Por otro lado, al calor de nuevos estudios críticos, la obra podría valerse estéticamente por sí misma, y, en ese mismo contexto, Roa termina de anular el nacionalismo funcional de López al hacerlo uno con el pueblo paraguayo.

No terminan aquí las operaciones literarias sobre Cándido López. Si el delirio es la metáfora del Paraguay, el arte es el medio que puede generar sentido por sobre lo ininteligible. De ahí la importancia que Roa le otorga a la obra de Cándido López y por eso, en la ficción, lo describe pintando en medio de la batalla y no como destaca la anécdota histórica respecto de que el contexto de producción de sus pinturas fue muy posterior. En el epílogo de “El sonámbulo”, Roa (o más bien el periodista que descubrió el “documento”) explica esta capacidad desde una concepción redentorista del arte:

Solamente el artista despierta de la pesadilla. Ve en un fulgor la sinrazón del odio. Se le revela lo que lo rebela.
Pero ¿qué puede oponer un solo hombre a la dimensión monstruosa del asesinato organizado desde el Estado? ¿Cómo puede detener la demencia de la masa masacrándose? Con la materia indócil de las texturas y colores, mortificando las horas del descanso después de las fatigas, un hombre pinta Escenas de la Guerra del Paraguay para que en el espejo sin tiempo ni espacio

de la realidad otra sobre contraponga Escenas de la destrucción del Paraguay.
[...]

La historia no tiene final. Desde el principio de los tiempos siempre hubo hogueras de violencia destructiva. Y también siempre hubo el fuego del espíritu para purificar el daño, conjurándolo a través del arte, que es más fuerte que la muerte. (p. 126)

Esta última operación, el cierre epilodal de la obra, cierra también indirectamente el sentido que Roa intenta otorgarle a su propia *nouvelle*. Puesto que si el arte se erige como dador de sentido estético a lo que de otra forma solo puede quedar en el plano de la alucinación, su misma narración, que asume la guerra como núcleo conflictivo, pivotea los contrarios para redimirlos en un juego estético, una baraja de metáforas. Por el contrario, la postulación de un juicio y de una razón, y esto quizás por las mismas ambivalencias intelectuales de Roa, no llega a otra conclusión que la del intelectual-traidor.

Bibliografía:

- Amigo, Roberto (2009) “Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Coloquios, 2009, Puesto en línea el 16 janvier 2009. URL: <http://nuevomundo.revues.org/index49702.html>
- Barrett, Rafael (1978) *El dolor paraguayo*, Caracas, Ayacucho. Prólogo de Augusto Roa Bastos.
- ----- (1988) *Obras completas II*, Asunción, RP Ediciones.
- Benisz, Carla y Mario Castells (2011) “¿Quién se bate con un infame? El letrado como traidor en la obra de Augusto Roa Bastos”, en el Congreso Internacional “Literatura, arte, crítica e industrias culturales en el MERCOSUR”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 9 y 10 de noviembre de 2011.
- Boidin, Capucine (2006) « Pour une anthropologie et une histoire régressive de la Guerre de la Triple Alliance », en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 20 mars 2006, consulté le 16 décembre 2014. URL : <http://nuevomundo.revues.org/2061>; DOI : 10.4000/nuevomundo.2061
- Bouvet, Nora (s/f) *Archivos de la guerra. Los relatos de Guerra contra la Triple Alianza*, Asunción, Servilibro.
- Žižek, Slavoj (2009) “Introducción: El manto ensangrentado del tirano”, en *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós.