

La historia y su doble (Roa Bastos y Cándido López)

Así, de aquellos primeros años, de aquellas historias increíbles de vida y muerte, recuerdo una y la veo nítidamente: la del soldado enemigo que se ponía a pintar los preparativos de una batalla o el paisaje sepulcral poblado de muertos, dejado por una victoria o por una derrota. Sentado en un tronco o de rodillas frente al caballete, con la visera del kepis sobre la nuca, fijaba con sus pinceles esas visiones que envejecían rápidamente.

Quando lo descubrí por primera vez en los campamentos aliados de Paso de la Patria, sospeché que se trataba de una nueva forma de alucinación. Le disparé un tiro que levantó un poco de tierra detrás del caballete. No se alteró, giró fugazmente la cabeza en dirección a mi escondite, lanzó un escupitajo y siguió pintando impassible. No fui el único que lo vio, muchos otros lo avistaron pintando con el mismo coraje el desarrollo de los combates, sentado en la cima de los despojos. Le dieron el nombre de tá angá apohá (artífice de figuras).

Quimera o no, volví a verlo en Estero Bellaco, en Curuzú, en Tuyutí, por fin en Curupaytí, el día posterior al desastre de los aliados. Alegando pretextos de salidas exploratorias, salía a buscar a aquel fantasma que pintaba fantasmas. Con el catalejo no tardaba en individualizarlo. Absorto hacía su trabajo con prisa entre el reverbero del sol y el aire manchado de humo, de polvo y de los incendios. Sólo cuando el crepúsculo sucio empezaba a caer, parecía preso de cierta inquietud, como preocupado de que los millares de cadáveres se levantaran de golpe, recogieran sus carroñas y se encaminaran hacia cierto lugar oscuro y desconocido.

En la tierra que las explosiones desmontaban y llenaban de cráteres, aquel hombre fijaba el punto en el cual el tiempo aparece y desaparece. En aquel punto que abrazaba a todos, vivos y muertos, también mi imagen, pensaba, debía estar presente: la imagen de mi cuerpo escondida entre las zarzas, mis ojos que observaban a aquel hombre cuyos ojos y manos disputaban al olvido, el misterio de la comunión forjada por la guerra: sus símbolos más visibles pero también los más ocultos.

Hubiera querido que el «artífice de figuras» hubiera llegado a Cerro Corá y allí hubiese inmovilizado con inmutable, pero viva fijeza aquel momento único en la historia de América.

Esta es la única página del cuento *El Sonámbulo* de Roa Bastos, dedicada a Cándido López, donde se alude directamente a la figura del pintor. El resto es, en principio, un cuento. Es decir, un lenguaje imaginado para explicar la actividad singular de

un momento o de una época. El arte es aquí, precisamente, eso que escapa a las explicaciones del texto. No es crítica de arte, porque ésta es incapaz de hablar el lenguaje preciso de la pintura, es una manera de representar como en un espejo lo que está antes del cuadro, siguiéndolo hasta el momento en que la pintura manifiesta su autonomía, su mano propia irreductible a otro lenguaje.

Así, el relato de Roa Bastos incomodará hábitos adquiridos, romperá con certidumbres cómodas y anulará demostraciones sabias y académicas, sustituyendo a la paráfrasis del arte, el contexto en el que la creación se produce, lo que constituye la obra misma. No se trata de revelar las aproximaciones sucesivas que ha hecho el escritor a la obra de un pintor, sino la manera de operar de los dos, imponiendo a los hechos una relación irrecusable, porque está avalada por la historia. En este punto la estructura del cuento de Roa Bastos coincide con la pintura de Cándido López, porque yuxtapone los espacios y los tiempos en una secuencia lineal. El relato está construido de tal manera que no sólo obliga a remontar con el autor la corriente del discurso, sino que incita a buscar las imágenes de otras lecturas transformando todas las novelas en novelas ilustradas, todas las imágenes en relatos escritos, a la búsqueda de la imagen inventada de la realidad. «De esta manera —dice Roa en una reflexión auto-crítica a propósito de *Yo, el Supremo*— la oposición realidad histórica-realidad imaginaria, participa del sistema de dobles como estructura fundante del lenguaje novelesco, de la producción textual, del tejido de la escritura».

Son muchas las relaciones que surgen entre *Yo, el Supremo* y este relato, «El Sonámbulo», que parece en muchos aspectos su continuación. En primer lugar, porque prolonga la saga de la historia del Paraguay, pero, además, desde el punto de vista estilístico, recurre también a la figura del compilador. «¿Por qué compilador? ¿No hay quizás una argucia, una coartada de mala conciencia en esta ambigua autodenominación? Desde el momento en que el compilador quita la máscara del rostro de un autor y se esconde tras ella, se convierte *ipso facto* en un literato creador. La palabra creación me produce pavor, decía Marcel Duchamp. En el fondo, yo no creo en la función creadora del artista. Este es un hombre como cualquier otro, he aquí todo». Por otra parte, *El Supremo* trata de encontrar un lenguaje fónico visual, un lenguaje cuyos signos sean los objetos mismos que designa un lenguaje de formas reales y no de representaciones gráficas. En *El Sonámbulo*, es Cándido López quien produce ese lenguaje visual, «ese hombre cuyos ojos y manos disputaban al olvido, el misterio de la comunión forjada por la guerra: sus símbolos más visibles, pero también los más ocultos».

Cándido López ponía, él mismo, palabras a sus pinturas; cada uno de sus cuadros de la guerra del Paraguay está acompañado de una descripción minuciosa de los hechos. Cándido reconstruye sobre la memoria. Pero Roa Bastos va más allá, considera el cuadro como una frase, como un conjunto de módulos expresivos que adquieren, a través de la relación entre sus elementos, un sentido diferente del que tienen los elementos tomados separadamente, es decir, descubre la secreta sintaxis de esos cuadros y les abre nuevas entradas, ventanas o espejos posibles a la realidad. Cándido

López opera un tipo de creación lineal, secuencial, que corresponde a su voluntad deliberada de ser un «historiador del pincel». El carácter seriado de los croquis tomados de la realidad que más tarde se transforman en cuadros, hace que cada dibujo sea, como en el billar, una carambola en sí mismo, la que a su vez retoma la situación dejada por la carambola anterior. Roa Bastos, por su parte, relata su historia y articula cada una de las escenas pintadas por Cándido López ordenando las imágenes del campo de batalla en el campo de la lectura.

La base de mi proyecto narrativo consistió, por tanto, en llevar a fondo mi rebelión contra esa farsa que ocultaba y oculta la historia vivida. Mi punto de partida era esa historia (imposible de reconstruir literariamente, vivencialmente). Pero yo no pretendía hacer una novela histórica, ni una biografía novelada, ninguno de estos proyectos híbridos que simulan una falsa verosimilitud.

Augusto Roa Bastos restituye la vida de Cándido López en su dimensión original: la del presente del artista. Para lograrlo crea un relato de la misma época (una supuesta carta escrita por el ex-coronel Silvestre Carmona, dirigida al Procurador General y encontrada en un archivo) e invita a compartir y descifrar anotaciones y apreciaciones manuscritas agregadas en los márgenes. Estas anotaciones, además de aclarar el propio texto y condimentarlo, revelan paralelamente la importancia del trabajo de investigación realizado por Roa Bastos en relación a la Guerra del Paraguay.

A partir de esa investigación histórica, que se opone a la historia oficial, queda demostrada la calidad y la exactitud de su mirada y su capacidad para inventar, desde el interior de su propia escritura, la experiencia visual de otra escritura.

En el relato, el discurso histórico coincide con el discurso narrativo que responde a la pertinencia de sus propias leyes. Las analogías y homologías entre los dos discursos son posibles en la medida en que mantienen sus respectivas pertinencias y se oponen dialécticamente. La del discurso narrativo se funda en el hecho de que es producto de la invención, fuente de la multiplicidad de sus significaciones.

Ninguno de los datos biográficos salientes del pintor, figuran en esta historia: el que haya sido alumno de Carlos Descalzo y Baldassari Verazzi, o su relación con Manzoni, o el hecho de haber perdido el brazo derecho en la batalla de Curupaytí. Tampoco se habla de su mujer Emilia Magallanes que le dio doce hijos, ni se menciona la fecha de su nacimiento el 29 de agosto de 1840, ni la de su muerte, el 31 de diciembre de 1902. Para Roa Bastos, el secreto de la vida y de la obra de Cándido López no puede ser alcanzado, y menos, dicho o escrito. Por eso propone al lector una coartada, un relato sustituto, una historia que se articula como el relato de un sueño. Permite así, la libertad necesaria, indispensable para acceder a las pinturas.

Entrar en *El Sonámbulo* significa participar en una aventura, en una dramaturgia que se desarrolla en el centro mismo de la acción creadora.

La realidad y sus representaciones

Uno de los momentos fuertes del relato corresponde a la descripción de la derrota de Uruguayana:

La rendición de las tropas en Uruguayana y el fracaso de la expedición al Sur por la traición de sus comandantes, anuló casi la mitad y la mejor parte de nuestro ejército desde el inicio de la guerra. El primer encuentro militar destruyó al Paraguay como fuerza política sudamericana. Quedó solo y a merced de sus enemigos. La derrota final fue signada desde el principio, nuestro Jefe Supremo lo intuyó claramente, pero mientras la victoria quedaba sepultada bajo la piedra de la derrota, él encarnaba en ese momento el espíritu de la resistencia al invasor con más ardor y fuerza que antes.

Este mismo episodio lo relata Cándido López acompañando su cuadro de la rendición de Uruguayana (óleo sobre tela, 41 x 110 cms.).

El 18 de septiembre de 1865, después del sonido de la diana, todo el ejército aliado levantó las tiendas y poco después las columnas se pusieron en marcha hacia Uruguayana. El movimiento era inmenso, magnífico, indescriptible (...).

En la retaguardia de la línea de ataque, había un gran movimiento, sobre todo de soldados de caballería que galopaban en todas direcciones (...).

La tarde era nublada y fría. El espectáculo del lugar era el más desconsolador que se pudiera ver. Las puertas y las ventanas estaban deshechas (...) Los techos hundidos, montones de ladrillos y mampostería por todas partes.

Esta confrontación es ilustrativa. Los dos narradores hacen conocer una versión particular de los acontecimientos que se superpone a los acontecimientos mismos.

A pesar de la preocupación de Cándido por respetar a ultranza la realidad visible, aquí cede a las necesidades de la representación. Esta preocupación por reflejar hasta los mínimos detalles de los acontecimientos, se refleja con claridad en la carta que dirige al senador Tello, fechada en 1887:

(...) en las pinturas que representaban la batalla de Yatay y el embarco de las tropas argentinas en Paso de los Libres, he pintado espacios de terreno muy rojos, salpicados de manchas de hierba verde claro; aquel que no haya visto el lugar puede criticarme por haber abusado del color, pero hoy he probado que soy fiel aún en aquellas pequeñas particularidades, sacrificando la armonía del arte pictórico a la verdad histórica; lo mismo sucede con las divisas de las tropas, hubiera sido de mejor efecto artístico suprimir tanta variedad de colores; aquí están, sin embargo, los cuatro batallones orientales, los tres brasileños y los nueve argentinos con divisas diversas, para que el historiador, a través de los años, conozca los uniformes usados de esa campaña. El cuadro de la rendición de Uruguayana que alguno encuentra de mal gusto por la pobreza o tristeza de los colores, tuve que pintarlo rigurosamente así, para no traicionar la realidad histórica. El día era frío y nublado, en consecuencia, de aspecto triste, la divisa azul oscura de las tropas argentinas contrastaba con los uniformes de una columna de tres batallones brasileños vestidos de blanco, celeste, amarillo y punzó. Esto desarmoniza la entonación del cuadro, pero es la verdad desde el punto de vista histórico.

Roa Bastos, por su parte, apuesta siempre con lucidez al juego de similitudes y diferencias entre realidad y representación. Acerca de *Hijo de Hombre*, sin duda su novela más realista reflexiona:

Entre los fugitivos del yermal como personajes reales y el novelista de *Hijo de Hombre*, también como personaje real, es inevitable que las ideologías se contrapongan. También su lenguaje, sus formas de representación. Los unos verán, sentirán lo sobrenatural; el otro fantasmagorizará, mitificará lo sobrenatural en lo natural con los recursos de la metáfora, de la alegoría, de los símbolos, dando lugar a las estereotipias del realismo mágico o de lo real maravilloso.

En el discurso narrativo no son los acontecimientos relatados lo que cuenta sino la forma en que el narrador los hace conocer. En *Yo, el Supremo*, el dictador Francia hace saber a su ayudante Patiño:

escribir no significa convertir lo real en palabras, sino hacer que la palabra sea real... Lo irreal está en el mal uso de la palabra, en el mal uso de la escritura.

Esta concepción junto a la preocupación por encontrar un lenguaje cuyos signos sean los objetos mismos que designa, puede suscitar la tentación crítica de asimilar la escritura de Roa a las experiencias plásticas que llevaron al arte contemporáneo a conectarse con la materia y el objeto: desde el *arte pobre*, pasando por el *nuevo realismo*, hasta las instalaciones *pop* y ciertas formas del *conceptualismo*. La adopción de este punto de vista, equivaldría a amputar de esta obra sus aspectos más significativos. Roa Bastos, por una propensión que se desarrolla a lo largo de más de treinta años, ha manipulado los signos de una realidad exigente y obsesiva y ha encontrado en ella el soporte de su *hacer* y también de su *decir*.

Borrar todo el proceso psicológico, la experiencia política y humana, la intencionalidad presente en todos los niveles, comportaría iniciar un camino hacia el absurdo crítico y ontológico. De todas las lecturas —múltiples, sucesivas o simultáneas— que puedan valorizar las intenciones ideológico-políticas o poner el acento sobre los aspectos formales, convendría elegir una que se vincule con el mecanismo formador de su escritura o, mejor todavía, con sus intentos por trascender la escritura o abordar una desescritura.

Los caminos de la desescritura

La escritura fue inventada para inmovilizar el lenguaje, para fijar el pensamiento. Consciente de esa realidad, Roa Bastos procura escribir más allá de lo legible: esa desescritura libertaria que en *Yo, el Supremo* se articula con inscripciones a medio borrar, símbolos políticos, emblemas nacionales, adquiere contornos vitales. La presencia de un fingido compilador, que reúne y organiza textos tamizados de graffitis y objetos, no debe ser interpretada como un subterfugio para incorporar la técnica del *collage* literario. Por el contrario,

en un movimiento que va desde lo exterior a lo interior, el compilador construye y compone el texto novelesco. Hace la novela, pero a su vez es hecho por ella. En lo exterior, la máscara oculta al compilador real en su función aparentemente neutra