

EL CUENTO ULTIMO – PRIMERO DE AUGUSTO ROA BASTOS

Milagros Esquerro

Lucha hasta el alba, el primer cuento escrito por Augusto Roa Bastos cuando tenía unos trece años, quedó perdido y olvidado durante casi cuarenta años. En 1968, cuando empezaba a “compilar” *Yo el Supremo*, encontró el cuento disimulado entre las páginas del *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci. En 1978, retomó el texto primitivo mutilado, lo restauró y dio a la imprenta la versión única y definitiva. Este cuento es pues el primero y el último texto de ficción de A. Roa Bastos, ya que no ha publicado otro desde 1979¹.

La casualidad, que no es sino el doble inverso de la necesidad, señalaba así, de manera inequívoca, los lazos que, por encima de los años y del olvido, unen este cuento de adolescencia a la novela de la plena madurez. Efectivamente, si una primera lectura permite descubrir en *Lucha hasta el alba* personajes y temas que se vuelven a encontrar en la obra narrativa de A. Roa Bastos, un análisis detenido revela una copia de lo que se podría llamar —no sin segundas intenciones— dobles anticipatorios de la obra roabastiana.

EL PADRE FUNDADOR

En la primera página del cuento aparece ya una referencia a la figura del Karái-Guasú:

¡Ahí lo tienen al futuro tirano del Paraguay! ¡Rebelde ahora, déspota después! . . . ¡A vergajazos voy a enderezar a este cachorro del maldito Karái-Guasú! . . .

Que la figura histórica del Dictador José Gaspar Rodríguez de Francia aparezca por primera vez bajo la pluma de Roa Bastos vinculada a los castigos infligidos por el padre, no es cosa fortuita, evidentemente. Está claro que el *tirano*

1. A. Roa Bastos menciona este cuento por primera vez en: “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo.” en: *L'idéologique dans le texte*. Actas del II^o Coloquio del Séminaire d'Études Littéraires (Toulouse, febrero 1978). Travaux de l'Université de Toulouse —Le Mirail, Tomo VI, 1978.

El texto del cuento se publicó luego en *Texto Crítico*, No. 12, 1979, Universidad Veracruzana, México. Y en forma de libro en Editorial Arte Nuevo, Asunción, Paraguay, 1979.

del Paraguay funciona aquí no como personaje histórico, sino como una figura mítica, activa y significativa para el inconsciente colectivo paraguayo donde se ha sustituido, con la misma función, a las figuras de coco, de ogro, de "hombre del miedo". El aprendiz de escritor fue, desde un principio, sumamente sensible a esa metamorfosis de un personajes histórico, importante desde luego en la Historia paraguaya pero muerto por entonces hacía unos noventa años, en un mito enriquecido por las mil anécdotas repetidas, modificadas o inventadas durante las tertulias nocturnas en ese país de tradición oral. Representativa del padre represor en el principio del cuento, la figura del Dictador Supremo se identifica explícitamente al padre en la segunda parte, cuando el muchacho, después de haber matado a la *Persona* con la cual ha luchado hasta el alba, recoge la cabeza de su víctima:

Y en esa cabeza descubrió el rostro de filudo perfil de ave de rapiña del Karaí-Guasú, tal como lo mostraban los grabados de la época. Pero también vio en la cabeza muerta el rostro de su padre.

Este doble parricidio originará una metamorfosis del muchacho, de la cual volveremos a hablar, pero cuya significación anticipa de manera alucinante la del doble parricidio perpetrado en *Yo el Supremo*.

El personaje del Dictador Francia habita la obra robastiana desde sus orígenes, y ha ido tomando en el desarrollo de la misma, significaciones cada vez más complejas y fundamentales. En *Hijo de hombre*, aparece a través de los relatos del viejo Macario, como el Padre Fundador terrible, omnipotente y omnisciente, figura tutelar de la nación paraguaya que marcó para siempre de su signo:

La figura de El Supremo se recortaba imponente ante nosotros contra un fondo de cielos y noches vigilando el país con el rigor implacable de su voluntad y un poder omnimodo como el destino (*Hijo de hombre*, p. 15).

Lentamente madurada desde la infancia, desde el encanto de los relatos medio históricos, medio míticos de los ancianos de Iturbe, la figura del Padre Fundador cobra sus dimensiones definitivas en *Yo el Supremo*:

Más que el sistema del Dictador Supremo (el único dictador latinoamericano que realizó en la práctica el proyecto de la emancipación y autonomía tras el pasaje de la colonia a la independencia, superando incluso los más ambiciosos proyectos de los libertadores militares), me interesó el mito del Poder Absoluto que el Doctor Francia encarnó paradigmáticamente. Me impulsó a excavar en su envoltura metafísica, en su materialidad idealista. Partir de la irrealidad de la ficción histórica para negarla en la realidad de lo imaginario. Convertir al Supremo Dictador, en la novela, en sujeto y objeto al mismo tiempo del discurso narrativo. Esta propuesta me interesó finalmente por las posibilidades que ofrecía de poner en cuestión la literatura por la propia literatura sin desposeerla de su especificidad como siste-

ma de formas simbólicas. Me atrajo igualmente por las posibilidades de una búsqueda del significado ideológico en el espacio de la escritura, nivel del cual irradia o hacia el cual converge la red de significaciones posibles².

¿A través de qué misterioso discurrir soterrado el personaje histórico de José Gaspar Rodríguez de Francia pudo llegar a ser, para A. Roa Bastos este conglomerado de significaciones míticas, históricas, ideológicas y literarias? Es de pensar que el personaje estaba cargado de una formidable potencialidad de significancia, no sólo a causa de su realidad histórica —que no es sino una de sus facetas— sino también, y quizás sobre todo, a causa de las vías de transmisión por las cuales llegó hasta la novela. Trabajada durante un siglo por el inconsciente colectivo de un pueblo de tradición oral, la figura del Padre Fundador llegó al muchacho de Iturbe bajo la forma de un legado mucho más complejo, multívoco y fantástico que todo lo que hubiera podido enseñarle un capítulo de Historia paraguaya. Este legado oral encontró en el escritor tal resonancia, tales afinidades, que se desarrolló y se amplió hasta transformarse en una Quimera mítica cargada de doscientos siete años de historias, de leyendas, de pavores y de “una gran catástrofe de recuerdos”.

Meditación coral sobre el Poder Absoluto y la escritura, *Yo el Supremo* tenía que terminarse, como *Lucha hasta el alba*, por el parricidio, por la repudiación definitiva de la Ley, por el rechazo de “la marca al rojo del Yo/EI”. En realidad el acto fundador de la escritura, se ve a las claras en este texto primerizo, es el parricidio: muerte del padre, muerte del Padre Ultimo-Primero y muerte de Dios, perpetrada en el cuento, en oposición con el relato bíblico donde el ángel de Dios bendice a Jacob. La importancia del Dictador Supremo en la obra robastiana se explica pues no sólo por la magnitud de la figura histórica y la elaboración de ésta en el inconsciente colectivo paraguayo, sino también por la identificación de esta figura con la del padre. Pues precisamente contra el padre se construye, desde un principio, la escritura: el muchacho del cuento (y esto es un dato autobiográfico confirmado por el escritor) escribe a escondidas del padre, y cuenta su rencor contra un padre que le inflige castigos y humillaciones que él siente profundamente inmerecidas. La escritura aparece pues a la vez como un acto de rebeldía contra el padre, y como un acto de amor vulnerado:

“... Papá no es hombre malo, pero me cree malo a mí”.

Por eso la obra robastiana será, incansablemente, escritura *sobre* el padre y *contra* el padre.

LA MADRE, FUENTE DE LA ESCRITURA

A la inversa, la madre aparece en este cuento como una figura adyuvante: no sólo defiende al hijo castigado, sino que es también ella la que favorece la escritura. Ella es la que cuenta, por las noches, las historias fantásticas de los indios, la que lee los relatos de la Biblia, comentándolos y reinventándolos, despertando en el hijo predilecto el deseo de escribir sobre Jacob y, más tarde, de ser Jacob.

2. “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo” (cf. nota 1), p. 94.

Personaje mediador, la madre transmite la herencia oral de la tradición guaraní, y la herencia cultural de la civilización dominante. Por la voz de la madre pasan las primeras narraciones que despiertan en el muchacho el deseo de escribir. La escritura naciente —este primer cuento— será re-escritura, una glosa infiel de las Escrituras, como aquéllas que hacía la madre al leer los relatos bíblicos, o al contar los mitos indígenas. De estos comienzos la obra de A. Roa Bastos conserva uno de sus caracteres fundamentales:

Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros.

(*Yo el Supremo*. Nota final del Compilador)

La relación entre lectura y escritura, tan importante en la práctica muy peculiar de la intertextualidad en *Yo el Supremo*, se ilumina singularmente en este cuento. La lectura primordial es la que hace la madre y que el hijo recibe por la voz de la madre. El texto leído es pues ante todo un texto escuchado, la narración es palabra antes de ser escritura. Esta vivencia personal, por muy importante que sea, como toda vivencia de la infancia, pudiera no haber dejado huella alguna en la obra narrativa posterior. Incluso se puede conjeturar que no la hubiese informado hasta tal punto si esta vivencia no fuera solidificada, en cierto modo, por otra circunstancia contemporánea y tan fundamental como la primera. Estoy aludiendo a la diglosia vivida por A. Roa Bastos, como por la mayoría de los paraguayos. Diglosia y no bilingüismo, como él mismo lo ha repetido tantas veces, pues el castellano y el guaraní cohabitan de manera conflictiva en el espacio mental de los paraguayos, originando una verdadera fisura en su mundo cultural. Así, para el muchacho que escribía de noche, a escondidas, a la luz de un frasco de luciérnagas, era la lengua guaraní la que vehiculaba la magia de los relatos bíblicos:

. . . todos los que mi madre leía por las noches y que invariablemente comentaba en guaraní, reinventándolos a veces en un tiempo más cercano y con personajes conocidos.

La anterioridad de la palabra con relación a la escritura se inscribe claramente en el cuento a través del juego de los narradores que toman sucesivamente a cargo la narración. Cuando el muchacho se prepara a escribir, empieza por contarse a sí mismo su proyecto de escribir, sus dificultades, sus dudas; luego toma el lápiz y se pone a escribir sin dejar de hablarse en voz baja:

Hablaba en voz muy baja para sí mismo; le habría sido difícil tal vez seguir su pensamiento sin apuntalarlo con ese susurro.

Integrar a la escritura la oralidad fundamental de la lengua, e integrar al castellano la substancia propia del guaraní: dos empeños centrales en el proyecto literario de A. Roa Bastos. En este cuento se expresan en el juego de la intertextualidad: el relato bíblico vuelve a ser oral en la voz de la madre y luego es devuelto a la escritura por el muchacho. Al mismo tiempo, la historia de Jacob es

“naturalizada”, se vuelve la historia de un muchacho de Manorá, el hijo de don Pedro, que reinterpreta la historia de un modo peculiar.

Si la madre es fuente de la escritura, el acceso a la escritura no se hace sin dolor: el muchacho debe abandonar la casa materna para ser Jacob. Acceder a la escritura, a este nuevo estatuto, es también renunciar a la madre, renunciar a la oralidad, renunciar al guaraní. Pero como es doloroso renunciar a todo esto, el escritor tendrá que encontrar los medios para recuperar estos tres objetos del deseo e integrarlos a la escritura. Significativamente, *Hijo de Hombre* se abre con estas palabras del *Himno de los Muertos de los Guaraníes*:

. . . He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos. . .
Y haré que vuelva a encarnarse el habla. . .

ESCRIBIR SOBRE JACOB, SER JACOB

Tal vez sea más difícil ser Jacob que escribir sobre Jacob. .

Los dos movimientos del cuento vienen claramente señalados por un cambio de isotopía: el muchacho sale de casa y cambia de actividad. La instancia narradora cambia así mismo ya que pasamos de un enfoque exterior doblado por un personaje-narrador que habla en primera persona, a una instancia globalizadora que incluye la perspectiva exterior y la perspectiva interior del personaje. Después de la lucha con el Desconocido, el tiempo cambia igualmente: se vuelve tan rápido que el muchacho se vuelve anciano entre el alba y la puesta del sol, sus cabellos encanecen, la cabeza cortada que lleva bajo el brazo se calcina y desaparece. Cuando el muchacho llega a Nazareth ya es Jacob. Pero Nazareth también es Manorá, y Jacob también es el hijo de don Pedro que los dos hombres del boliche identifican.

¿Qué significa pues la aventura vivida por el muchacho, que lo lleva a la muerte a través de una lucha y una metamorfosis? Relacionada con la escritura, de la cual parece ser a la vez la prolongación y la inversión, esta aventura conduce al personaje a enfrentarse con un Desconocido en una lucha que se acaba por la muerte del Otro, al revés de la lucha bíblica que se termina por la bendición de Jacob. La muerte del Desconocido parece ser un doble parricidio (muerte del padre y muerte del Karaí Guasú) que es en realidad un deicidio. Después de la lucha le quedan al muchacho dos signos tangibles de la “realidad” que acaba de vivir: la cabeza sanguinolenta y su anca descoyuntada. Entonces se produce un extraño fenómeno:

El día claro le mostró dos paisajes superpuestos, dos tierras, dos tiempos, dos vidas, dos muertes.

Este desdoblamiento de la realidad es la marca del nuevo estatuto que acaba de alcanzar. Da lugar a la emergencia, en el texto, de una voz que parece ser la del personaje pero que es su doble invertido, la misma y otra a la vez:

Pero esa voz no era la suya, ni la de su madre, ni la de las Escrituras, ni la voz que había entrado muchas noches en su vigilia cuando al resplandor

fosfórico de las luciérnagas escribía a su manera la historia de Jacob y su lucha hasta el alba.

Esta voz no es ninguna de las voces que él conoce, porque las reúne y las trasciende todas, una por una. La voz desconocida señala la emergencia de una instancia nueva, generadora de desdoblamientos. El advenimiento de esta instancia duplicadora, acarrea la desaparición, en el texto, de otra doble anterior: Esaú, el mellizo del muchacho, del cual nunca podía separarse.

De este desdoblamiento, Jacob, cuyo nombre en hebreo significa "el suplantador", lleva la marca física en el anca descoyuntada. Con este desdoblamiento interno, el muchacho sigue su camino, llevando bajo el brazo la cabeza cortada de su adversario. El sudor de sangre que ha sentido en su frente durante la lucha, lo ha identificado en cierto modo con Jesús en su lucha-agonía del Monte de los Olivos (Lucas 22, 44), así como la "cabeza sanguinolenta" que levanta del suelo evoca la cabeza cortada de Juan Bautista, precursor de Cristo. Jacob venía detrás de Esaú al que luego suplantó, de la misma manera Jesús venía detrás del Bautista al que tenía que suplantar.

Al llegar a Nazareth, Jacob va a casa del rabino Zacarías³ cuyo nombre es el mismo que el del padre de Juan Bautista; sin embargo, Zacarías no reconoce a Jacob en el "campesino de Mañorã" y lo echa fuera, pues *que ningún Profeta es acepto en su tierra*, según las palabras pronunciadas por Jesús cuando la gente de Nazareth decía viéndole predicar: *¿No es éste el hijo de Joseph?* (Lucas 4, 22-24).

La maldición que le lanza el rabino no deja de recordar la maldición que Yahvé lanza a Caín cuando éste mata a su hermano Abel porque sus ofrendas agradaban más a Dios que las de Caín (de la misma manera, en el cuento, los regalos de Esaú agradaban más al padre que lo que hace el hermano). Y por fin, las monedas que el rabino arroja al muchacho evocan las monedas que Judas recibe

3. Cuando se le preguntó a A. Roa Bastos de dónde salía este personaje, contestó que se trata de un nombre frecuente en el Paraguay, sobre todo entre gente anciana, sin embargo rabinos hay muy pocos. También recuerda que su madre comparaba algunas veces el pueblo paraguayo con el pueblo judío a causa de su destino trágico y de su resistencia ante las desgracias.

Además de la cita central del episodio de la lucha de Jacob contra el Angel (Génesis 32, 25 a 32), el cuento integra otras citas bíblicas: las palabras que el padre escribe sobre la tumba del abuelo José son las mismas que saludan la muerte de Abraham, el abuelo de Jacob, (Génesis, 25, 8); la maldición de Zacarías retoma varios versículos de los *Proverbios de Salomón*, pero la voz "suplantador" es una alusión directa a Jacob, el cual nació después de su hermano, con la mano trabada a su calcañar: las circunstancias del nacimiento de los mellizos están invertidas en el cuento. La misma frase de Zacarías evoca también lo que Juan Bautista decía de Jesús: "El que viene tras mí y es antes de mí: porque es primero que yo" (Juan 1, 15). La última frase de Zacarías: "Anda y trabaja los campos y siembra y cosecha" recuerda a Caín que era agricultor, mientras que Abel como Jacob eran pastores.

El episodio del boliche, con los dos hombres que identifican al hijo de don Pedro sin saber que es también Jacob, no deja de evocar el episodio de los "peregrinos de Emmaus" (Lucas 24, 13 a 32).

de los sacerdotes como precio de su traición. Judas se ahorca y el hijo de don Pedro se emborracha hasta morir.

Se puede notar que el juego de la intertextualidad se hace más complejo según va avanzando la narración, y sobre todo después de la lucha y del advenimiento de la nueva instancia narradora. A partir de ahí, el mecanismo de desdoblamiento, ya patente en las primeras líneas del texto con la presencia de los mellizos y de la doble referencia a la biblia y a la cultura paraguaya, se acelera y provoca una multiplicación de dobles (figuras evocadas por contaminación), gracias a una sutil manipulación de los textos bíblicos. Esta manipulación se produce con diversas modalidades: desde la adaptación directa del episodio de la lucha de Jacob con el Angel, hasta la evocación apenas sugerida de personajes bíblicos (Caín, Judas, los peregrinos de Emmaus), pasando por la cita textual (la muerte de Abraham) o la cita difusa (los *Proverbios de Salomón*). El juego con la intertextualidad se ha desarrollado de manera sumamente notable en la obra roabastiana.

En *Hijo de hombre*, el fragmento “de una carta de Rosa Monzón”, añadido después de la narración, indica que todo lo que precede es copiado de un manuscrito de Miguel Vera que escribía a escondidas, en “hojas arrugadas con membrete de la alcaldía”, así como el muchacho del cuento escribe a escondidas en un cuaderno que, según el prólogo, era, en la realidad biográfica de A. Roa Bastos, “amarillentos papeles con membrete del ingenio azucarero”.

En *Yo el Supremo*, los desdoblamientos sucesivos de la instancia narradora (el Supremo, el autor del pasquín, Patiño, la Circular Perpetua, el Cuaderno Privado, la mano desconocida, el Compilador) ponen en evidencia la problematización de la función narradora, iniciada en el cuento primerizo. La asimilación en el conjunto narrativo de una multiplicidad de textos heterogéneos (textos históricos sobre Francia, citas más o menos fieles de San Agustín, Platón, Cicerón, Rabelais, Pascal, Rousseau, etc.) en formas muy variadas, constituye sin duda la modalidad más compleja del juego de la intertextualidad. La invención del “Compilador” es una de las consecuencias teóricas del mismo.

Lucha hasta el alba aparece pues, según lo decía el propio autor⁴, como una “puesta en abismo” anticipatoria de la obra posterior. En este cuento se hallan, de manera más o menos latente, la mayoría de los ejes fundamentales de la narrativa roabastiana; la prevalencia de la oralidad, la madre como fuente de la escritura, el padre represor como objeto de la escritura, el parricidio-deicidio como condición de la escritura, el texto leído como material del texto escrito, la problematización de la función de enunciación. El interés y la riqueza de este texto último/primerizo reside precisamente en la “historia” que cuenta: detrás de la aventura del muchacho que escribe sobre Jacob y luego realiza su sueño de ser Jacob, lo que se narra es el advenimiento del “sujeto de escritura”, el de una instancia nueva, específica, interiormente doble y generadora de desdoblamientos indefinidos:

4. En “Algunos núcleos. . .” (cf. nota 1).

Yo solo me ha hecho doble. (*Yo el Supremo*, p. 144)

El cuento describe el tránsito de una dualidad externa y no asumida (muchacho/Esau) hacia una dualidad interna que ya no existe si no es como huella, como marca (Jacob con el anca descoyuntada). Esta marca simbólica es la *marca al rojo del Karai-Guasú, la marca al rojo del Yo/El*: prueba indelebel de la muerte del Dios-padre cuya figura, definitivamente interiorizada, habita la obra toda. Para escribir hay que matar al padre, pero este acto acarrea una maldición eterna ("*Estás maldito para siempre*", le dice el Desconocido al morir): por eso el escritor siempre tendrá que hablar del padre y justificar su muerte. Para escribir hay que separarse de la madre, renunciar a la lengua-madre, dejar la tierra-madre, o si no —porque es tan doloroso renunciar a tanta cosa —llevarse las consigo e inventar modalidades para integrarlas a la escritura.

Lucha hasta el alba, cuyas primera y última versiones se hallan separadas por casi cincuenta años (penúltimo desdoblamiento), significa una muestra bastante excepcional de la coherencia de un proyecto literario⁵.

5. *Lucha hasta el alba* ha sido objeto de un cortometraje: guión de Jean Alsina, Michelle Debax, Milagros Ezquerro y Michèle Ramond, realización de Pierre Samson, con la participación de Augusto Roa Bastos (abril 1982).