

# ESTRATEGIA TEXTUAL DE YO EL SUPREMO

POR

JUAN MANUEL MARCOS

*Oklahoma State University*

*Hijo de hombre* restauraba la fuerza trágica del mito popular contra las interpretaciones liberales y populistas de la historia paraguaya. En la estrategia textual de *Yo el Supremo* esa actitud «deconstructiva» o revolucionaria parodia el discurso oficial. El propósito de esta excavación de bibliómano consiste en carnavalizar el texto culto, convertirlo en fiesta popular, en risa sarcástica contra el lenguaje sagrado de los historiadores. No debemos leer *Yo el Supremo* como un texto «monológico», sino como un chiste fulgurante contra los chamanes que han capturado al Supremo y congelado la historia del Paraguay en arquetipos solemnes y neutros. *Yo el Supremo* no escribe la historia, sino la describe y la hace, como quería Rafael Barrett, desde el costado más sangrante de América: más allá de la biblioteca se caldean las palabras que los patriotas latinoamericanos, como José Martí, no escriben con letras, sino con una muerte que se parece a quemarropa a la resurrección de Gaspar Mora.

Lo primero que notamos al abrir cualquier edición de *Yo el Supremo* es que carece de un índice, que sus partes no están numeradas. En *Hijo de hombre*, por ejemplo, hay un índice al final del libro, que nos indica un orden fijo, inmutable, en que deben leerse los nueve capítulos de que consta la novela. Si leemos primero el octavo capítulo, «Misión», y después el cuarto, «Exodo», incurriremos en una violación de las reglas de juego de esta novela, que nos exigen que leamos primero el primer capítulo, después el segundo, y así sucesivamente. *Yo el Supremo*, en cambio, no tiene capítulos, sino unos fragmentos separados unos de otros por simples espacios en blanco, que denominaremos *secuencias*. Estas secuencias se encuentran dispuestas conforme a una estructura abierta, como gran parte de las novelas experimentalistas

(*Rayuela*, de Julio Cortázar, por ejemplo). Eso significa que no importa el orden en que las leamos. Podemos empezar el libro por la mitad, seguir por el final y terminar por el comienzo; o como nos dé la gana. La novela no pierde efectividad por permitir esta libertad al lector, puesto que ha sido construida y armonizada convenientemente para resistirla, con el objeto de que aquél pueda sentir que participa de manera más activa y creadora (co-creadora) en la lectura. No se trata de un capricho de Roa Bastos, sino de un rasgo muy extendido entre los poetas, el teatro y las narraciones experimentalistas. Los fragmentos de «Nos han dado la tierra» o «Luvina», de Juan Rulfo, por ejemplo, pueden ser intercambiados libremente sin que los cuentos se conviertan en una absurda maraña.

*Yo el Supremo* está inspirada en un personaje importantísimo de la historia paraguaya: el doctor José Gaspar de Francia, principal dirigente de la Revolución de la Independencia, de 1811, que fue elegido Dictador Perpetuo de la República, y como tal gobernó el país hasta su muerte, en 1840. En la novela no se menciona ninguna vez el nombre del doctor Francia; se le llama siempre el Supremo. Por otra parte, no se trata de una novela histórica ni de una biografía novelada. Es una obra completamente imaginaria; aunque aparecen en ella numerosos personajes y hechos de carácter histórico, el autor no se ajusta a ninguna clase de fidelidad historiográfica ni intenta demostrar que el gobierno del doctor Francia fue bueno o malo; puede decirse, más bien, que ha sido escrita a partir de una actitud crítica, a veces humorística, contra las versiones oficiales u oficiosas que circulan sobre el personaje histórico en los medios académicos, doctorales, eruditos<sup>1</sup>.

Para empezar a comprender la estructura secuencial de *Yo el Supremo* tenemos que considerar que, básicamente, la novela consiste en un largo y complejo *monólogo*, es decir, el «habla», el soliloquio de «alguien»; ese alguien pertenece a la ficción. La novela no es un monólogo de Roa Bastos. En el narrador de ficción, o «interno», que monologa en *Yo el Supremo* advertimos algo misterioso, una especie de anonimato plural, como si hablara un coro. El narrador interno de *Yo el Supremo* parece que lo sabe, lo escucha y lo ve todo, hasta el futuro; sin embargo, resulta evidente que no estamos frente al tipo de narrador omnisciente de la novela tradicional. Lo que ocurre es que Roa Bastos ha dado un paso originalísimo en la construcción de dicho monólogo,

<sup>1</sup> «Some will denounce Roa's novel for its denial of political readings, but many too will accept it for the outstanding accomplishment it purports to be: a literary text.» David William Foster, *Augusto Roa Bastos* (Boston: Twayne Publishers, 1978), p. 112.

aunque no haya sido el primero en darlo dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea. El que monologa es, por supuesto, el Supremo, pero no el Supremo vivo, sino el Supremo *muerto*. Roa Bastos se ha imaginado instalado en la conciencia del doctor Francia después de muerto, para desde allí contar su historia. Como para los muertos el curso del tiempo no existe, sino que están en la eternidad, resulta paradójicamente «natural» que este Supremo de ficción lo vea y lo sepa todo, el pensamiento de los demás, el futuro y el pasado, y que en la novela quede abolida la sucesión cronológica y así la podamos leer en cualquier orden.

Pero la novela no consiste solamente en un monólogo indefinido, circular, monotonal. Leer más de cuatrocientas páginas de un discurso de esas características sería bastante aburrido. Por eso Roa Bastos emplea varios trucos para introducir en los monólogos del Supremo una intensa animación, un interés apasionante. El gran truco que permite los demás es, como ya dije, hacer hablar al Supremo después de muerto; ésta no es una invención de Roa Bastos: Susana San Juan, por ejemplo, también habla desde la tumba en la novela *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. La novedad introducida por Roa Bastos radica en que toda la novela está ahora concebida como un monólogo póstumo del protagonista. Es un monólogo «supremo». De este truco nacen otros muchos: por ejemplo, el Supremo, aunque está muerto, simula que dicta a su secretario, Policarpo Patiño, gran parte de la novela; esto también es un chiste de Roa Bastos: el Supremo, ya que es «dictador», «dicta»... A veces no simula que dicta, sino que escribe él mismo en su «Cuaderno Privado»; o que dialoga con otra gente; o que nos cuenta acontecimientos históricos de su época, o de antes o después, y los comenta con fina ironía, a veces con cruel mordacidad; o que compone una «Circular Perpetua», repleta de órdenes, consejos y principios que sus subordinados deben cumplir (otro chiste: la novela es, en realidad, de una estructura «perpetuamente circular», una «circular perpetua»); el Supremo también finge que no habla él, sino otro; por ejemplo, una «voz tutorial». El tono de los monólogos sufre cambios no menos intensos: a veces es tranquilo, reposado, solemne; otras, completamente alucinante, como si el Supremo padeciera un delirio.

Roa Bastos, como autor dentro de la ficción, también introduce varios trucos. El principal de ellos consiste en afirmar que él no es el autor de la novela, sino el «compilador» (recolector de datos, libros, documentos, producidos por otros). En la novela aparecen numerosas «notas del compilador», como si el propio Roa Bastos apuntara al margen algún comentario sobre lo que se desarrolla en el cuerpo principal

del texto; pero Roa Bastos se mete con ellas dentro de la ficción, entra en la novela como disfrazado de compilador; no habla «en serio», sino como un personaje más de la ficción. Del mismo modo, se ha permitido incluir «notas» de otros autores, algunos de la vida real, historiadores famosos, otros, imaginarios; pero esto también es una fabulación: Roa Bastos no pretende burlarse de ellos, sino aprovechar la autonomía que sus textos han ganado, una vez publicados, para ponerlos al servicio de la ficción. Por otra parte, el chiste más audaz consiste, desde luego, en sugerir que ha «compilado» nada menos que lo que el Supremo piensa en su tumba. Roa Bastos hace bromas, nunca obscenas ni de mal gusto, a los historiadores, a otros escritores, y muchas veces, sobre sí mismo. Hay otros trucos: súbitamente aparece una «letra desconocida» en el «Cuaderno Privado», en la «Circular Perpetua»; y hasta el mismo Supremo apunta en dos ocasiones unas notas marginales.

De acuerdo con el tono predominante de cada secuencia, la novela permite cierto reagrupamiento de sus partes. Lo emprendemos como un camino tan válido como cualquier otro para una lectura de *Yo el Supremo*. Aunque cada lector debe adquirir la habilidad de navegar solo por sus páginas, le ofrezco aquí una hipotética brújula para internarse en estos grupos de secuencias que recorren la proteica geografía de la novela como fascinantes ríos subterráneos:

*Monólogos de tono normal del Supremo*<sup>2</sup>. En ellos, el Supremo parece recordar, sin perder del todo la calma, algunos acontecimientos, lecturas, conversaciones, entrevistas personales, anécdotas domésticas de su vida. Este es el grupo de secuencias más heterogéneo. Casi no tienen en común más que el tono. Algunas de ellas son divertidísimas, como la de una serie de ingeniosos juegos de palabras con que el Supremo increpa al ávido diplomático brasileño Manoel Correia da Cámara. En esta secuencia (pp. 253-256) el Supremo y don Manoel asisten a una representación teatral. Aparece en escena una joven y voluptuosa actriz paraguaya, que representa a Gasparina, una mujer con gorro frigio, símbolo de la República. El brasileño confiesa al Supremo su admiración por la muchacha, y comete la desfachatez de pedirle que ella se dirija a sus aposentos después de la función. El Supremo le responde:

Vea, mi estimado telépató Correia, usted comprenderá que no puedo prostituir a la República arrimándola a su cámara. No, da Cámara, esta correia no es para su cuerpo. ¿Puedo yo pedirle a usted que

<sup>2</sup> Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo* (Madrid, Siglo XXI Editores, 2.ª ed., 1976), pp. 53-62, 77-81, 88-96, 137-153, 158-161, 228-235, 244-247, 253-256, 281-282, 297-298, 306, 308-314, 334-335, 347-352, 411-413, 422-424.

traiga al imperio y lo meta en mi cama? Francamente, no. Lo menos que se puede decir sobre eso, seor consuleiro, es que no está bien, ¿no? ¡Nada beim! Os amores na mente / As flores no chao ¿eh no? ¡Certissimamente tein razón, Excelencia! Bien entonces mañana seguiremos conversando en la Casa de Gobierno, que agora la función se ha terminado. Veo entrar al ministro Benítez con el sombrero de plumas del enviado imperial. ¿No sabe usted, bribón, que no debe aceptar regalos de nadie? ¡Devuelva inmediatamente ese adefesio con el que se le ha pretendido sobornar! Por este despropósito le impongo un mes de arresto.

*Monólogos delirantes del Supremo*<sup>3</sup>. En estas secuencias el tono del monólogo adquiere una efervescencia alucinante. A primera vista, Roa Bastos se apoya para construirlos en la técnica surrealista de escritura automática.

*La Circular Perpetua*<sup>4</sup>. Estas secuencias consisten en la Circular «Perpetua» que el «Perpetuo» Dictador «dicta» a Patiño, dirigida «a los Delegados, Comandantes de Guarnición y de Urbanos, Jueces Comisionados, Administradores, Mayordomos, Receptores Fiscales, Alcabaleros y demás autoridades». En ella el Supremo les refiere su propia interpretación de algunos temas históricos, les recomienda una serie de normas morales, les explica los principios que rigen la Independencia y la constitución del Estado que debe defenderla a toda costa, les ordena tramitar un censo de población y una rendición de cuentas, y se defiende de sus calumniadores presentes y futuros en términos como éstos:

¿De qué me acusan esos anónimos papelarios? ¿De haber dado a este pueblo una Patria libre, independiente, soberana? Lo que es más importante, ¿de haberle dado el sentimiento de Patria? ¿De haberla defendido desde su nacimiento contra los enemigos de dentro y de fuera? ¿De esto me acusan?

Les quema la sangre que haya asentado, de una vez para siempre, la causa de nuestra regeneración política en el sistema de la voluntad general. Les quema la sangre que haya restaurado el poder del Común en la ciudad, en las villas, en los pueblos; que haya continuado aquel movimiento, el primero verdaderamente revolucionario que estalló en estos Continentes, antes aún que en la inmensa patria de Washington, de Franklin, de Jefferson; inclusive antes que la Revolución francesa...

Después vendrán los que escribirán pasquines más voluminosos. Los llamarán Libros de Historia... Profetas del pasado, contarán en

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 155-158, 162-167, 317-318, 344-346, 403-410, 439-456.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 36-41, 42-45, 45-50, 85-87, 104-113, 114-118, 120-121, 168-179, 203-213, 315-317, 318-320, 382-400.

ellos sus inventadas patrañas, la historia de lo que no ha pasado (pp. 37-38).

*Letra desconocida en la Circular Perpetua*<sup>5</sup>. Estas breves secuencias interrumpen súbitamente el texto de la Circular Perpetua, con graves y crípticas sentencias que echan en cara al Supremo sus imperfecciones; se supone que, mientras el Supremo dicta su Circular, una mano desconocida y mágica escribe al margen del texto que garabatea Patiño. En realidad, todo no es más que producto de la imaginación póstuma del propio Supremo, por lo que esta «letra desconocida» puede ser interpretada como la parte censora, autocrítica, de su conciencia.

*El Cuaderno Privado*<sup>6</sup>. Según una «nota del compilador», el Cuaderno Privado es «un libro de comercio de tamaño descomunal, de los que usó el Supremo desde el comienzo de su gobierno para asentar de puño y letra, hasta el último real, las cuentas de tesorería». En los últimos años de su vida —añade el «compilador»— el Supremo había asentado en dicho libro «inconexamente, incoherentemente, hechos, ideas, reflexiones menudas y casi maniáticas observaciones sobre los más distintos temas y asuntos». He aquí una de las más significativas de estas supuestas anotaciones:

Núcleo, el Paraguay, de una vasta Confederación, es lo que desde un primer momento pensé y propuse a los imbéciles porteños, a los imbéciles orientales, a los imbéciles brasileiros. Lo que no solamente es malo, sino muy malo, estriba en que estos miserables conviertan en materia de intrigas un proyecto de naturaleza tan franca y benéfica como es el de una Confederación Americana, formada en figura y semejanza de sus propios intereses y no bajo la presión de amos extranjeros (p. 38).

*Letra desconocida en el Cuaderno Privado* (p. 45). Son sólo seis palabras, que interrumpen, en el mismo tono censor de la letra desconocida de la Circular, los primeros párrafos de la Circular Perpetua. El Supremo se encuentra en ellos hablando de Napoleón Bonaparte, al que acusa de «haber traicionado la causa revolucionaria de su país», cuando una letra desconocida en el Cuaderno Privado apunta: «¿Qué otra cosa has hecho tú?» El «compilador» advierte que el resto del párrafo está quemado o ilegible. «El incendio originado en sus habitaciones (las del Supremo), unos días antes de su muerte, destruyó en gran parte el Libro

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 106, 109, 111.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 22-24, 52-53, 71-72, 98-99, 101-103, 118-120, 122-136, 180-186, 198-199, 213-219, 299-305, 326-328, 367-371, 380, 401-402.

de Comercio (o sea, el Cuaderno Privado), junto con otros legajos y papeles que él acostumbraba guardar en las arcas bajo siete llaves» (p. 23).

*Diálogos con Patiño*<sup>7</sup>. En estas secuencias, el Supremo simula dialogar sobre los temas más diversos con su secretario y escribiente, Policarpo Patiño, a quien llega a comparar con Sancho Panza:

Cervantes, manco, escribe su gran novela con la mano que le falta. ¿Quién podría afirmar que el Flaco Caballero del Verde Gabán sea menos real que el autor mismo? ¿Quién podría negar que el gordo escudero-secretario sea menos real que tú; montado en su mula a la saga del rocín de su amo, más real que tú montado en la palangana embridando malamente la pluma? (p. 74).

Una de las más emocionantes secuencias de este grupo es aquella en la que Roa Bastos, acaso recordando sus propios temores infantiles, pone en labios de la niñez escolar de la época (incluido Francisco Solano López, que tenía trece años en 1840) una imagen tierna y onírica del protagonista (pp. 432-434). Ningún paraguayo podría leerla sin sentir un estremecimiento.

*Diálogos con terceros (que no son Patiño)*<sup>8</sup>. En estas secuencias desfilan personajes como el tamborero Efigenio Cristaldo, el general Manuel Belgrano, el científico Amadeo Bonpland, el traficante Juan Robertson, el eclesiástico Céspedes Xeria y hasta *Sultán*, el perro del Supremo, dotado prodigiosamente de cáustica locuacidad. También estos supuestos diálogos fluyen como producto de la imaginación póstuma del protagonista.

*La voz tutorial*<sup>9</sup>. Otro desdoblamiento que sufre el monólogo del Supremo, en este caso para encarnar la voz de su padre. Don Engracia se aparece a su hijo en medio de una pesadilla (como el padre de Hamlet al suyo) y le narra cómo participó en una expedición al río Iyatimí, desafiando a «los salvajes indios mbayás, azuzados por los bandeiros», por orden del gobernador Pinedo, en 1777.

*El Cuaderno de Bitácora*, de las páginas 293-297, es una de las secuencias más importantes de *Yo el Supremo*, puesto que de ella se desprende gran parte de la significación global del complejo punto de vista adoptado en la novela. En esta secuencia quedan simbolizados los dos «narradores internos» principales del relato: la conciencia póstuma del

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 7-22, 24-36, 41-42, 50-52, 63-70, 72-76, 96-97, 99-101, 187-197, 279-281, 425-439.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 200-202, 275-278, 282-286, 288-290, 331-332, 338-343, 353-366, 414-421.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 305-306, 307-308.

Supremo y el «compilador» (es decir, el propio Roa Bastos transfigurado en personaje de la ficción). La bitácora es un armario instalado junto al timón de un barco, en el que se pone la brújula; el «cuaderno de bitácora» es, pues, un cuaderno de navegación. En esta secuencia el Supremo describe su viaje en una sumaca (pequeña embarcación plana, de dos palos, típicamente hispanoamericana) por el río de la muerte, «atravesando un campo de victorias-regias». El mito del río de la muerte se encuentra entrañablemente vinculado a la tradición grecolatina; y la imagen de la vida como «río que va a dar a la mar, que es el morir», pertenece íntimamente a la simbolización literaria hispánica desde Jorge Manrique. Así, pues, casi toda la novela consiste en un «cuaderno de bitácora» que compone el Supremo mientras navega por la eternidad. En esta secuencia Roa Bastos parece anunciarnos que debemos considerar esencialmente a la novela como un monólogo póstumo del Supremo. Y además nos sugiere que él mismo, como autor ficcionalizado, participa a veces en el discurso narrativo; que el «compilador» es un personaje más, un destacado «narrador interno» de la novela, un Roa Bastos imaginario tejido con los recuerdos, las pesadillas, las utopías, la subconsciencia del Roa Bastos de la vida real. Se trata de un párrafo un poco denso, que vamos a leer detenidamente:

En este momento que escribo puedo decir: una infinita duración ha precedido mi nacimiento. YO siempre he sido YO; es decir, cuantos dijeron YO durante ese mismo tiempo, no eran otros que YO-EL, juntos. Pero a qué a-copiar tantas zonceras que ya están dichas y redichas por otros zonzos a-copiadores. En aquel momento, en este momento en que voy sentado sobre el sólido hedor, no pienso en tales barrumbadas. Soy un muchacho de catorce años. Por momentos leo. Escribo por momentos, escondido a proa entre los tercios de yerba y la corambre nauseabunda (p. 297).

¿Quién es el que habla? ¿Qué realidades designan los pronombres YO y EL, escritos con mayúsculas? A primera vista, la primera respuesta es fácil: el que habla sigue siendo el Supremo, que ahora recuerda, mediante el olor de la yerba y los cueros (para el impresionismo y sus herederos todas las sensaciones son dignas, hasta los olores nauseabundos), el viaje que hizo a los catorce años por el río Paraná hasta Santa Fe, acompañando a su padre, que por entonces comerciaba con los productos de exportación y ya había decidido enviarlo a la Universidad de Córdoba. Pero, por otra parte, el propio Roa Bastos de la vida real, alrededor de sus catorce años, acaso rodeado de yerbas y cueros en el establecimiento donde trabajaba su padre en el interior del país, había



empezado a componer su primer cuento, «Lucha hasta el alba», que, según sus explícitas declaraciones de adulto, puede ser considerado como el primer borrador, inconsciente, de *Yo el Supremo*. Por tanto, ¿no es el mismo Roa Bastos, ficcionalizado como «compilador», quien escamotea la voz del Supremo y la reemplaza por la suya propia? Y así, consciente o subconscientemente, ¿no nos sugiere que debemos aprender a distinguir, junto al monólogo póstumo del Supremo, la voz, las «notas», los ardides del «compilador»? Como a Proust, ¿no le habrá recordado a Roa Bastos una infusión —un mate, no un té— una importantísima vivencia de su temprano pasado: nada menos que su «Lucha hasta el alba», el cuento-madre de su niñez?

Pasemos a la segunda respuesta. Uno de los rasgos del experimentalismo consiste en simbolizar una meditación sobre el lenguaje desde el lenguaje mismo. Rulfo reinventa el castellano mexicano; Cortázar, el argentino; etc. En *Yo el Supremo* Roa Bastos jerarquiza el castellano paraguayo y, además, estudia algunos principios de filosofía del lenguaje, sin abandonar el plano de la ficción. Simultáneamente, aplica esta meditación al universo mítico de su novela. Para Roa Bastos, como enseña la lingüística moderna, el único lenguaje vivo es el habla; es decir, la expresión social individual del lenguaje. Como buen heredero del impresionismo, se siente fascinado por lo *actual*, por lo puramente presente, por la sensación, lo palpitante; y el único momento actual del lenguaje es el habla: cuando el habla se convierte en escritura, *muere*, deja de latir, de estar vivo, de ser actual, queda petrificado, inerte. El experimentalismo trata desesperadamente de resucitar el lenguaje, de animarlo con una estructura circular, con trucos de toda clase, pero sabe, en el fondo, que, como escritura, está irremediablemente condenado. Por eso, en *Yo el Supremo*, que es escritura a fin de cuentas, el único habla posible es el habla de un muerto. Y, por eso, Roa Bastos siente, íntima y sinceramente, que, como aspiración a un lenguaje vivo, la literatura escrita se halla fatalmente sometida al fracaso. Los simbolistas querían alcanzar la belleza absoluta, pero como no podían, se sentían nostálgicos, y empleaban entonces la técnica impresionista, que desdibujaba la realidad (la mediocridad de lo cotidiano), para así acercarse al Ideal que soñaban. Los experimentalistas son, en parte, herederos de los simbolistas. Quieren escribir un lenguaje vivo (el lenguaje *supremo*, preeminente, el grado superior de la expresión), pero como saben que no pueden, se sienten humildes, empequeñecidos, una parte diminuta e insignificante del gran habla de los pueblos; emplean entonces una construcción abierta, una técnica que desestructura el punto de vista para así por lo menos aproximarse a la vitalidad que tiene el len-

guaje oral, a la pluralidad de voces de los pueblos; una técnica que desarticula el espacio y el tiempo para ver si de este modo pueden acercarse al carácter actual del habla: abolido el tiempo, al menos en la ficción, la escritura parece suprimir el pasado y el futuro e instalarse en el eterno presente del habla, del lenguaje vivo. Por eso, cuando Roa Bastos dice que él no es más que un «compilador» de la novela, bueno, hace un chiste, pero, en todo caso, un chiste grave: significa que, para los experimentalistas, el escritor es un artista muy humilde, más bien un artesano (los escritores que se creen creadores absolutos son unos pobres «zonzos»), ni siquiera un acopiador (recolector de textos ajenos, intérprete de las voces colectivas del habla), sino un a-copiador, es decir, un vulgar imitador del lenguaje oral y, además, un mal imitador que casi no sabe copiar, que en realidad no copia (claro, puesto que le resulta imposible trasladar a la escritura la vitalidad del lenguaje oral).

Vayamos a los pronombres usados en este párrafo, YO y EL, que Roa Bastos escribe sistemáticamente con mayúsculas para llamarnos la atención sobre los mismos. *Yo el Supremo* es una novela compleja, pero sólo lo imprescindible para proponer las reglas de juego experimentalistas, que responden a nuestra sensibilidad actual. Por tanto, casi siempre emplea el pronombre YO para referirse al recuerdo que tiene el Supremo de su conciencia temporal, cuando era un personaje histórico (el doctor Francia), sujeto a las leyes de la temporalidad; y el pronombre EL para referirse al mito del Supremo, o sea, la imagen mitológica, idolatrada o repudiada, que queda del doctor Francia en tantas leyendas, libros de historia, biografías, documentos verdaderos o apócrifos y tradiciones orales (como la que escuchaba Miguel Vera, de niño, en *Hijo de hombre*, de labios del viejo Macario). Para EL, que es un mito, no existe el tiempo; para YO, sí, aunque sólo simuladamente, dentro del monólogo póstumo del protagonista. YO encarna el tiempo; EL, la eternidad. Pero como sólo podemos hablar en el tiempo, el YO simboliza la condición inevitable del habla. Pero como los hablantes son mortales, mas el habla es eterna, EL simboliza esta eternidad. La aspiración máxima e inútil de los experimentalistas es alcanzar a escribir un lenguaje que sea, al mismo tiempo, temporal y eterno, lo que resulta un absurdo, pero ese absurdo es el ideal del Experimentalismo: la síntesis imposible de YO y EL es LO SUPREMO. Ahora ya podemos entender fácilmente los tres enunciados claves de este párrafo. «Una infinita duración ha precedido mi nacimiento» significa que el Supremo es consciente de que la duración del habla es infinita, que el habla, aunque hablada por mortales, es eterna. «YO siempre he sido YO» significa que el Supremo es consciente de que YO (la conciencia temporal de cualquier hablante; por

ejemplo, él mismo como personaje histórico) hereda un legado de eternidad: el coro de los demás, la pluralidad de voces de los pueblos, el YO-muchedumbre que hace posible la eternidad del habla. «Cuantos dijeron YO durante ese tiempo, no eran otros que YO-EL, juntos», significa que el Supremo es consciente de que todos los hablantes que hablaron antes de su nacimiento y que ya pertenecen al pasado le parecen ahora el símbolo del lenguaje ideal: son YO (tiempo), puesto que eran mortales; simultáneamente, son EL (eternidad), puesto que al estar en el pasado, ya no están en el tiempo. Lo que resulta verosímil, puesto que el Supremo los observa también, póstumamente, desde la eternidad. ¿Florece siempre cierta nostalgia de Dios en la obra de Roa Bastos? En su época vanguardista, de *Hijo de hombre*, quería él llegar a amar tanto a sus semejantes, empezando por los más desvalidos y sufrientes, como Cristo (el Dios-Hombre) los amó, hasta morir en la cruz por la humanidad. Ahora, en pleno experimentalismo, quisiera escribir él un lenguaje tan vivo y, a la vez, eterno, el verbo-Dios, que, sin perder su eternidad celestial, se desdobra en tiempo (Cristo y su Iglesia como Cuerpo místico) y permanece entre los hombres.

*Comentarios históricos del Supremo*<sup>10</sup>. En estas secuencias el Supremo no finge que dialoga con alguien —al menos como tema predominante— ni adopta una tensión exasperada como en otras. En éstas gravita con fuerza determinante el tema histórico: el marqués de Guarany, Belgrano, los Robertson, Voltaire, Echeverría, la segunda fundación de Buenos Aires por los asuncenos, Juan de Garay, Ana Díaz, Fulgencio Yegros, Pedro Juan Cavallero, las batallas de Paraguay y Takuary, Mariano Moreno, el obispo Panés, las celebraciones de época del día de los Reyes Magos (cumpleaños del Supremo), Correia da Cámara, Juan García de Cossío, Nicolás de Herrera, Manuel Godoy, el gobernador Lázaro de Ribera, Simón Bolívar, Amadeo Bonpland, Alejandro de Macedonia, Napoleón, los Siete Sabios de Grecia, el deán Gregorio Funes, Alvear, Artigas, Facundo Quiroga, San Martín, la entrevista de Guayaquil, José León Ramírez... desfilan por sus páginas.

*Notas del compilador*<sup>11</sup>. Notas introducidas por el «compilador» al margen del texto principal (el monólogo del Supremo), que se refieren a temas históricos, literarios, filosóficos, lingüísticos, biográficos, antro-

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 82-84, 220-228, 236-244, 248-252, 257-261, 261-268, 268-274, 279, 286-288, 322-326, 336-338, 372-380.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 22-23, 34, 125-126, 132, 138-139, 143-144, 153-154, 177, 203-204, 214-218, 232-233, 235, 243, 258-259, 265-266, 267-268, 271, 278, 291-292, 294, 303, 308, 323, 326-328, 332-334, 336, 376, 386, 438, 448, 467 (final).

pológicos... Pertenecen también al texto literario, al cuerpo de la novela. Insisto en que el «compilador» no representa al autor de la vida real, sino que nace de un desdoblamiento del mismo como un personaje más de la ficción.

*Notas de otros autores*<sup>12</sup>. El «compilador» introduce, además de las suyas, las notas de «otros autores», algunos ficticios, otros extraídos de la vida real, como los historiadores Wisner de Morgenstern, J. A. Vázquez, Rengger y Longchamp, Robertson, Julio César (Chaves), Justo Pastor Benítez, Thomas Carlyle, Mariano Antonio Molas, Manuel Pedro de la Peña, y, en el Apéndice, mezcladas con las del «compilador», las de Benigno Riquelme García, Jesús Blanco Sánchez, Manuel Peña Villamil, R. Antonio Ramos, Marco Antonio Laconich.

*Notas del Supremo*, de las páginas 114 y 144. Dos breves notas que se refieren, la primera, a la Circular Perpetua, y la segunda, a un monólogo en que el Supremo sostiene una chispeante conversación imaginaria con *Héroe*, el perro del ex gobernador Velasco y los dos hermanos ingleses (en realidad, escoceses) Robertson.

*Documentos*, de las páginas 7 y 321. Imitaciones de dos documentos paleográficos, un pasquín anónimo contra el Supremo y un autógrafo de Pueyrredón. ¿Por qué emplea Roa Bastos este recurso tipográfico? Pues, para sorprender, como Juan Ramón Jiménez empleaba la jota en la palabra nostalgia, por ejemplo. Un truco de origen vanguardista, aquí puesto al servicio del universo experimentalista de esta novela.

Examinemos, ahora, algunos rasgos míticos de *Yo el Supremo*. Como dije, el fundamento de la literatura experimentalista es su ansiedad por acercarse lo más posible, en el lenguaje escrito, a la vitalidad del lenguaje oral. Esta ansiedad se manifiesta, en el orden técnico, a través de la disposición abierta del discurso; en palabras de Octavio Paz, de unos «signos en rotación». Ya hemos comprobado, en ese sentido, la dinámica interna de la estructura secuencial de esta obra. Respecto a los temas, los personajes, las situaciones, la ansiedad experimentalista se expresa a través de la traslación al papel, de la manera más aproximada posible, del carácter colectivo, mágico y ritual que tiene el mito en el seno de una comunidad cultural determinada; el mito, como representación, no lógica, sino sobrenatural, que tenemos de la realidad. Ya sabemos que esta novela está basada no tanto en el personaje histórico del doctor Francia como en el mito que le ha sobrevivido. Y es que los mitos no

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 46-47, 48-49, 75-76, 86, 129-131, 146-148, 148-150, 158-160, 175, 178-179, 205, 206-207, 211, 213, 257-258, 262, 263, 271, 271-272, 295-296, 310-313, 322-323, 324-325, 328-331, 340-341, 374, 375-376, 385-386, 387-388, 410, 413-415, 448, 457-465 (Apéndice).

se transmiten y perduran a través de los libros de historia, los documentos, ni clase alguna de escritura, sino a través del lenguaje oral, de voz en voz, de generación en generación. Por eso, el género más apto para recoger un mito por escrito no son los tratados biográficos ni las crónicas históricas, sino el cantar de gesta, la epopeya, el cuento, la novela, el teatro, el cine, que, por su propia naturaleza imaginativa, consiguen ofrecer una imagen menos realista y lógica del mundo. ¿Qué «novela de caballería» moderna más cabal que la saga cinematográfica de James Bond, por ejemplo? Cuando un relato o un poema describen un personaje mítico, éste gana de inmediato un carácter simbólico totalizador, que impregna con su fuerza poética toda la significación de la obra. Eso no ocurría en la novela tradicional, al menos con ese carácter global: Don Quijote «podía» simbolizar el altruísmo humano, pero sin duda era un retrato lógico de un hidalgo castellano del siglo XVI; María «podía» simbolizar el amor imposible de los románticos, pero sin duda era un retrato lógico de una tímida muchacha colombiana del siglo XIX; Doña Angela —la protagonista de la novela *La Babosa* (1952), del paraguayo Gabriel Casaccia (1907-1980)— «podía» simbolizar la hipocresía social que tanto censuraban los realistas, pero sin duda era un retrato lógico de una chismosa aregüeña de comienzos de siglo... En cambio, el Mago de «Las ruinas circulares», de Jorge Luis Borges, el Pedro Páramo de Rulfo, el Supremo de Roa Bastos, etc., no pueden ser otra cosa que símbolos míticos; resultaría absurdo buscar una explicación racionalista, verosímil, realista de su naturaleza, su conducta, sus facultades. Y este hecho condiciona toda la visión del mundo que nos sugiere cada obra: los cuentos y las novelas experimentalistas se despliegan como un universo mítico, con cierta coherencia interna y unas leyes más o menos rigurosas, pero no sujetas a la lógica tradicional, sino a una representación sobrenatural, mágica, maravillosa, de la realidad. En otras palabras: conforme a una tendencia narrativa que algunos críticos han denominado «realismo mágico». Sólo simulando que creemos en la magia podemos aceptar que el Mago sueñe a un hombre y lo instale en la realidad; que Pedro Páramo ya esté muerto, pero su voz continúe tiranizando Comala; que el Supremo hable desde la muerte, pero a la vez siga vivo. El Supremo simboliza la voluntad colectiva de sobrevivir, con sus luces y sus sombras, de la nación paraguaya, y, acaso, muchas otras cosas, pero no podemos interpretarlo de ninguna manera como un personaje, a la vez real, verosímil, tangible, extraído de la biografía del doctor Francia. Es un personaje única y exclusivamente mítico.

La cantidad de mitos que desfilan por *Yo el Supremo* es impresionante. Su estudio detallado insumiría por sí solo el robusto volumen de

una tesis doctoral y largas horas de investigaciones antropológicas, históricas, paleográficas, folklóricas, sociolingüísticas, literarias, musicales, sociológicas, filosóficas, de ciencias políticas, de religiosidad popular, de semántica de la imagen, de psicología, de gramática estructural, de estilística, etc. Eso no significa, por supuesto, que Roa Bastos sea un experto en todos esos campos; nadie puede llegar a serlo. Pero a sus cincuenta años de edad, cuando empezó a componer *Yo el Supremo*, poseía una riquísima cultura y un conocimiento bastante profundo de la parte de esas especialidades que le interesaba para su novela. Cuando revisamos la estructura secuencial he mencionado varios de esos mitos. Pero lo importante es aprender a manejar e interpretar al menos el mito del Supremo, como substrato estructural de la visión del mundo que sugiere la novela. Puesto que dicho mito es doble —YO: la conciencia temporal del Supremo; y EL: el mito que sobrevive al doctor Francia—, creemos que gran parte de su significación se apoya en un mito universal: el de los mellizos. Para los que gustan de lo anecdótico, recuerdo que el signo zodiacal de Roa Bastos —nacido un 13 de junio— es Géminis, el símbolo de los mellizos. «Desde los libros antiguos, incluido el Génesis, sabemos que el hombre primitivo ha sido en el origen varón/hembra... Los viejos de las tribus también saben aquí, sin haber leído el *Symposio* de Platón, que cada uno era originalmente dual» (*Yo el Supremo*, p. 143). Como se ve, esta hipótesis del Supremo se complementa con la del ideal experimentalista de la escritura viva, que expliqué más arriba. Más allá del texto «varón» de la tradición racionalista, cerrado y claro, y del texto «hembra» de todos los barroquismos, abierto y oscuro, el experimentalismo aspira —aunque sin esperanzas— al texto «dual», hermético y supraceleste como la «lengua», a la vez que dinámico y terrenal como el «habla», con el fin de capturar la inasible y absurda Actualidad Absoluta de la escritura. Lanzando el último grito del anti-racionalismo, los experimentalistas protestan —como Luis de Góngora en el siglo XVII— contra la sociedad y el tiempo que les ha tocado vivir.

*Yo el Supremo* constituye, por otra parte, un magistral mosaico de los caminos renovadores emprendidos por la narrativa hispanoamericana experimentalista de los años recientes. Entre sus características técnicas más destacadas figuran las siguientes:

— *Una jerarquización del castellano paraguayo*, a través de una inspirada recreación del habla popular, al lado de neologismos, innovaciones morfosintácticas, sutiles arcaísmos y cierto amaneramiento verbal dieciochesco y neobarroco propio del protagonista, y no pocas meditaciones acerca de graves problemas de la lingüística actual.

— *Un distanciamiento* lúdico y crítico ofrecido al lector mediante un variado conjunto de artificios y trucos verbales y de estructura, que confieren intensidad y ficcionalización expresionista al discurso.

— *Una estructura abierta*, que se manifiesta en lo externo por la presencia de secuencias intercambiables, en vez de capítulos fijos; y, en lo interno, por recursos como el monólogo interior sin asociación libre (el discurso póstumo del Supremo), la técnica del punto de vista (que rota del Supremo a una serie indefinida de personajes «hablantes», como Patiño, Robertson, el perro *Sultán*, Bonpland, Belgrano), las digresiones del autor (a través de las notas del «compilador» y otras), el contrapunto (en las interrupciones de las «letras desconocidas», por ejemplo), el caleidoscopio (la aparente simultaneidad de todos los sucesos en la memoria póstuma del Supremo), el *flashback* (en numerosos recuerdos retrospectivos del protagonista), el laberinto (a causa de la total desarticulación del esquema Espacio/Tiempo), la abolición del desenlace (ya que el lector conoce la fuente histórica del personaje, y las secuencias son, como dije, intercambiables); y, sobre todo, una estructura de carácter circular, que permite formular la hipótesis, expuesta ya antes, de un reagrupamiento posible de secuencias en varios conjuntos que se armonizan como vasos comunicantes.

— *Una ficcionalización del autor*, a través de un desdoblamiento del Roa Bastos de la vida real en un imaginario «compilador» de los textos reunidos en la novela.

— *Un humorismo*, constante en todo el relato, a veces mordaz, a veces trágico, especialmente en el monólogo del Supremo, que contribuye a definir la psicología irónica y punzante del protagonista; por otro lado, constituye una manifestación de una actitud crítica del autor respecto a la imagen del doctor Francia consagrada por la historiografía oficial y académica.

— *Un individualismo responsable*, que señala el paso de una actitud de compromiso y militancia redencionista (presente en *Hijo de hombre*) hacia una conciencia más libre e independiente de programas morales, políticos o ideológicos, aunque siempre atenta a los principios universales de la solidaridad social y la dignidad humana.

— *Un substrato mítico*, cuya importancia radica, entre otras cosas, en la manifestación de cierto neorracionalismo, no exento de cierto neobarroquismo, eclecticismo que trata de hacer una síntesis de los mecanismos lógicos y discursivos propios del pensamiento moderno, y la visión sobrenatural del mundo que conservan los pueblos «primitivos» —es decir, «el pensamiento salvaje», explorado y dignificado por la antropología estructural.

— *Un neosurrealismo* que venera la metáfora como fuente de inspiración verbal fundamental, aunque no mediante una escritura automática predominante, sino un universo textual sometido al simbolismo global de la obra (en este caso, el mito del Supremo como ser dual, a la vez temporal y sobrenatural, actual y eterno, social y cósmico, histórico y mágico, etc.).

— Y *una actitud provocadora*, que busca siempre sorprender, incitar a la imaginación, estimular el juego intertextual, apelar a la agudeza del lector.

Por último, hay que tener siempre presente que esta novela es, naturalmente, una obra literaria, de ficción. No resultaría sensato ensayar una interpretación ideológica de ella, como si se tratase de un libro de historia, una biografía, un tratado de lingüística o una tesis filosófica. *Yo el Supremo*, en suma, no encierra respuestas de este tipo, y su autor, probablemente, nunca se propuso emitir las. Lo que sí contiene, como toda auténtica obra de arte, es un conjunto armonioso de preguntas, de sugerencias, de crítica saludable y fresca. Estas cuestiones admiten, por lo menos, tres niveles de lectura: una idea de la nacionalidad paraguaya, una idea de la creación poética y una idea de poder absoluto. En el primer aspecto, toda la narrativa de Roa Bastos expresa líricamente una definición estética y moral del pueblo y la nación del Paraguay como una voluntad heroica de sobrevivir a las circunstancias históricas más difíciles, con una actitud generosa y fraternal respecto a la comunidad hemisférica a la que pertenece, y con una conciencia, a pesar de todo, esperanzada acerca del progreso del país. En el segundo aspecto, esta novela constituye uno de los mejores manifiestos poéticos del experimentalismo hispanoamericano, en el sentido de aspirar a una escritura literaria, o a un texto sin más, que refleje lo más aproximadamente posible la vitalidad y el carácter comunitario de la experiencia verbal. Por fin, en el tercer aspecto, sin entrar en polémicas históricas, *Yo el Supremo* describe la soledad y el vértigo del poder absoluto, que, en el caso del doctor Francia, conoció excesos y omisiones, al mismo tiempo que echó las bases de la soberanía nacional en el marco de una sociedad revolucionaria respecto a las estructuras coloniales de entonces.