

LA POÉTICA DE LA ESCRITURA EN
YO EL SUPREMO, DE AUGUSTO ROA BASTOS

Flor E. Aguilera Navarrete



Pliego*literatura*

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Esta obra es un estudio importante que los expertos en Roa Bastos y los aficionados del novelista deben conocer. Desde el comienzo de su texto, la autora rechaza decididamente la arbitrariedad de un análisis basado en una teoría *ad hoc*. Recurre, más bien, a una serie de dicotomías en el interior de la novela que ayudan a explicar la complejidad y heterogeneidad del texto; la más significativa: la brecha abierta entre oralidad y escritura. De manera lúcida, la autora logra desentrañar las posibilidades estéticas y éticas de esta dicotomía, logra llamar la atención de los lectores de *Yo el Supremo* sobre la difícil y delicada relación entre el español (escritura y lengua del poder) y el guaraní (oralidad y lengua de la marginalidad).

La poética de la escritura
en Yo el Supremo, de Augusto Roa Bastos

P L I E G O L I T E R A T U R A

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO • MÉXICO

La poética de la escritura
en Yo el Supremo, de Augusto Roa Bastos

Flor E. Aguilera Navarrete

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



La poética de la escritura en Yo el Supremo, de Augusto Roa Bastos
D. R. © Primera edición electrónica, 2019

D. R. © UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
Campus Guanajuato
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Lascuráin de Retana núm. 5, Centro,
C. P. 36000, Guanajuato, Gto., México.

Corrección: José de Jesús Gutiérrez Guerrero
Corrección ortotipográfica: Adriana Sámano Domínguez
Imagen de portada: Oliver Esquivel,
“Sin título”, óleo sobre tela (50 × 40 cm), 2015
Diseño de portada: Martha Graciela Piña Pedraza
Cuidado de la edición: Flor E. Aguilera Navarrete

Programa Editorial Universitario
Mesón de San Antonio, Alonso núm. 12,
Centro, Guanajuato, Gto., C. P. 36000
editorial@ugto.mx

Edición digital: Jorge Alberto León Soto

Advertencia: ninguna parte del contenido de este ejemplar puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, fotoquímico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, ya sea para uso personal o de lucro, sin la previa autorización por escrito de los editores.

ISBN PDF: 978-607-441-657-2

Impreso y hecho en México • *Printed and made in Mexico*

Contenido

Prólogo	9
<i>Andreas Kurz</i>	
Presentación	15
<i>Cecilia López Badano</i>	
Introducción	19
I. Las dicotomías: conflictos recurrentes	45
II. La poética de la escritura en la estructura novelística	81
III. La dicotomía primaria en la conformación de la poética de la escritura	179
Conclusión	257
Referencias	265

Prólogo

La crítica literaria requiere etiquetas. Si un autor no pertenece a una corriente, a un movimiento o un grupo específico, si con su nombre no se relaciona de manera automática un epíteto, este autor para la crítica literaria, sobre todo de índole académica, no existe, es un epígono o un marginado, un raro al que es necesario encasillar para que pueda ser redescubierto y formar parte del gran acervo cultural de una nación. El académico que descubra un nuevo epíteto, que abra un cajón cómodo donde un gran número de escritores quepa, puede contar con el agradecimiento de sus colegas (raro entre académicos) y, de paso, con el reconocimiento (monetario en el mejor de los casos) de su universidad. Este procedimiento es tan dañino a la literatura, como anticientífico en sus bases lógicas. Se preestablecen criterios (cajones) a los que los fenómenos estudiados deben adaptarse. Si los fenómenos no caben en los cajones fabricados por los críticos, entonces dejan de existir, es decir, se anula su carácter objetual, se vuelven fantasmas inefables. El proceso debería invertirse: primero se estudia, con base en una teoría, el fenómeno. Si resulta que el fenómeno no “cuadra”, no se adapta a la teoría, se desarma este cajón sin tocar la objetividad del fenómeno; y se construye uno nuevo. De esta manera suelen proce-

der las ciencias duras y creo que las blandas deberían seguir el ejemplo. Se puede objetar que la crítica literaria se enfrenta a un cuerpo de estudios diferente, con rasgos que impiden el funcionamiento de este método deductivo. Sin embargo, el hecho de que haya un cuerpo de estudios indica que hay objetos tangibles que se pueden estudiar de este modo. Aunque es cierto que es imposible tocar una novela, un poema, un cuento, es igualmente cierto que esto tampoco funciona con una célula, una estrella, una ecuación matemática. ¿Por qué, entonces, insistir en una metodología especial de las ciencias blandas, de literatura, filosofía, sociología, etcétera? Estoy consciente de que repito los argumentos de Karl Popper. Simplemente aún no he encontrado argumento que me convenza de que los postulados del epistemólogo austro-inglés ya no valen.

Uno de los cajones más exitosos en crítica e historiografía literarias de los siglos XIX, XX y XXI se titula *novela histórica*. Fue rebautizado hace unas décadas con el nombre absurdo de *nueva novela histórica*. ¿Una novela histórica decimonónica —digamos *Los novios* de Manzoni— no puede ser “nueva”? ¿Una nueva novela histórica —digamos *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso o *Yo el Supremo* de Roa Bastos— no puede ser “histórica” a secas? Las dos preguntas revelan el carácter ilógico de la etiqueta, revelan sus contradicciones intrínsecas de las que ya uno de los padres de la novela histórica y quizás su primer teórico, Alessandro Manzoni, se había dado cuenta. Algo es o histórico o una novela, es decir, ficción. Así de sencillo es el argumento principal del escritor italiano. Una novela histórica, por tanto, es un aborto, una cosa que en vano intenta nacer, un homúnculo. Pero Manzoni escribió, años antes de su ensayo sobre la novela histórica, el gran clásico del género, una novela elogiada hasta por el inmortal Goethe. Entonces, ¿el crítico Manzoni aniquila el mayor logro del novelista Manzoni?

En realidad, la pregunta sobra. *Los novios* sigue aquí como uno de los mejores textos literarios del siglo XIX. Manzoni sencillamente falsifica (diría Popper) la teoría de la novela histórica: ni el término, ni los postulados inscritos en él sirven; no explican, ni describen nada, por ende es necesario desecharlos. El fenómeno, por supuesto, sigue inalterado por este fracaso de la teoría. Cuando Seymour Menton —y, antes que él, el mexicano Juan José Barrientos— agregan el epíteto “nuevo” a la vieja teoría, no logran armar un modelo nuevo que sí pueda explicar y describir sus objetos de estudio, sino sólo recalientan una vieja teoría. Pero, desgraciadamente, una teoría que resultó inútil en el siglo XIX, no mejora en el XX.

Yo el Supremo, la grandiosa novela de Augusto Roa Bastos, fue calificada como “nueva novela histórica”. No cabe duda de que hay pocos textos literarios en América Latina que usen las técnicas innovadoras narrativas surgidas a partir de James Joyce, Arthur Schnitzler, Marcel Proust, Robert Musil y otros con mayor maestría que la del escritor paraguayo. Y precisamente el empleo de esas técnicas diferencia, según Menton, la nueva de la tradicional novela histórica. Nos movemos en círculos y no avanzamos nada, dado que lo “histórico” de la novela no se explica con tecnicismos narratológicos. Es necesario estudiar una gama amplia de aspectos, problemas, cuestionamientos, propuestas, facetas estéticas y éticas, dudas e incluso falacias y sinsentidos que un texto tan heterogéneo como el de Roa Bastos ofrece, aspectos todos que no permiten la catalogación como (nueva) novela histórica. *Yo el Supremo*, en otras palabras, es un objeto de estudio que debe ser analizado una y otra vez, desde varios ángulos y perspectivas, con herramientas teóricas siempre variables. Los análisis deben incluir diferentes disciplinas: filosofía, sociología, psicología, politología y, ¿por qué no?, historiografía. Sólo de esta manera, algún día quizá, será

posible empezar a entender el fenómeno *Yo el Supremo*, como las ciencias naturales empezaron, a lo largo de una investigación que abarca siglos, de empezar a entender sus objetos de estudio. Queda claro que este procedimiento debería aplicarse a un número lo más alto posible de textos literarios para que, algún día, podamos empezar a entender el fenómeno literario como tal.

La poética de la escritura en Yo el supremo, de Augusto Roa Bastos, de Flor E. Aguilera Navarrete, es un estudio que sigue el procedimiento descrito, por ende es un estudio importante que los expertos en Roa Bastos y los aficionados del novelista deben conocer. Desde el comienzo de su texto, la autora rechaza decididamente la arbitrariedad de un análisis basado en una teoría *ad hoc*. *Yo el Supremo* no es ni una novela histórica, ni una biografía novelada, ni una novela política, ni sociológica; tampoco resulta muy útil ubicarla en un extenso catálogo de novelas latinoamericanas escritas sobre los numerosos dictadores del continente. *Yo el Supremo* tiene algo de todo ello, pero tiene mucho más.

Aguilera Navarrete recurre sobre todo a una serie de dicotomías en el interior de la novela que ayudan a explicar la complejidad y heterogeneidad del texto. Me detengo en la más significativa: la brecha abierta entre oralidad y escritura. Sabemos, sobre todo, gracias a los cuidadosos estudios de Walter Ong, que no hay armonía posible entre lo oral y lo escrito. Sabemos también que, desde una cultura basada en la escritura, es imposible percatarse de los efectos y del actuar de la palabra en una cultura oral. Sabemos, finalmente, que el discurso de la escritura domina y que es un instrumento muy eficiente para manipular, subyugar y fijar (sobre un papel que se convierte en realidad) estructuras políticas arbitrariamente establecidas. Lo sabe la atenta lectora que es Aguilera Navarrete y lo sabe, no cabe duda, Augusto Roa Bastos. De manera lúcida, la autora lo-

gra desentrañar las posibilidades estéticas y éticas de esta dicotomía, logra llamar la atención de los lectores de *Yo el Supremo* sobre la difícil y delicada relación entre el español (escritura y lengua del poder) y el guaraní (oralidad y lengua de la marginalidad). No obstante, ni Roa Bastos ni su exégeta pretenden convencernos de una solución sencilla: la oralidad no sustituye la escritura, no es factible tampoco que forme parte de la escritura para ablandar las formas estancadas del poder escriturario descrito por, entre otros, Ángel Rama. Sí es posible, por otro lado, la convivencia de las dos esferas y su paulatina interpenetración que podría diversificar los mundos histórico, político y, no en último lugar, literario. Roa Bastos, entonces, nos presenta a un Dr. Francia que dista de ser una figura histórica, que no es un monstruo político estancado en el poder, que tampoco es una víctima de su propio idealismo; Roa Bastos escribe una novela sobre la necesaria apertura de escritura y oralidad para poder ampliar nuestro entendimiento histórico y ontológico. Y Roa Bastos, con *Yo el Supremo*, escribe muchas novelas más. Esta *pluralidad*, un concepto que Aguilera Navarrete toma prestado de Bajtín, explica mucho más que el término monolítico *novela histórica*. Con ella, la crítica aporta una mínima parte al conocimiento de la literatura, pero esta mínima parte importa mucho y significa más que los hallazgos grandilocuentes del análisis literario teorizante en boga en nuestra disciplina.

Andreas Kurz
Universidad de Guanajuato

Presentación

Quizá *Yo el Supremo* es una de las obras más complejas que produjo el llamado *boom latinoamericano*: se extiende, densa, difícil, más allá de los límites de la historia y de la novelización de la dictadura paraguaya de José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840)—y de la propia conceptualización, en el momento de su aparición, en 1974, como integrante de la serie “multinacional” llamada *novelas de dictador*, iniciada por Miguel Ángel Asturias, y a la que abonaron tanto Alejo Carpentier como Gabriel García Márquez—; excede todas esas definiciones para convertirse en una problematización de la escritura, de la credibilidad de la palabra, de la supremacía del discurso sobre la realidad, de la oralidad guaraní frente al poder de la escritura en español y la división, casi en castas, que ello implica; desde su aparición no se ha dejado de derramar ríos de tinta sobre ella. Justamente por esto, el delicado trabajo de Flor E. Aguilera Navarrete cobra una relevancia inusual, porque ha podido abordarla de un modo original.

Ese mundo del lenguaje, del papel de la escritura, de la comunicación y sus difíciles vericuetos, de la literatura y de las dificultades para dar cuenta del mundo a través de la palabra y para acceder a interpretaciones exentas de incertidumbre, po-

dría haberse abordado desde los juegos deconstruccionistas tan en boga cuando apareció la novela; pero Aguilera Navarrete, consciente de la materialidad del problema político que implica toda literatura, cuyo núcleo es rozado por una realidad sociolingüística compleja, evita cuidadosamente caer en esa tentación volatizadora y estetizante que ese marco conceptual impondría; en cambio, aborda el texto desde el enfoque antropológico-literario que permite una aproximación bajtiniana, dando cuenta, a partir de ello, del montaje discursivo armado tanto sobre la intertextualidad como sobre la metaficción.

Se ponen de relieve, así, las exquisitas relaciones y la complementariedad, en un país bilingüe, entre oralidad y escritura, y las formas de poder que éstas expresan; se trazan, explicativamente, las estrategias de ficcionalización que caben tras la Historia en la historia y su relación con la leyenda y la mitificación, cuando se confunden los límites entre realidad y ficción por medio de la palabra que los desdibuja, los desjerarquiza y desdiferencia.

La autora manifiesta la imposibilidad de anular la polifonía desde el absolutismo: las escrituras y las palabras se multiplican, como espejos abismales e indetenibles en sus reflejos, entonces, esas escrituras y voces refractantes —y refractarias— se señalan y se confrontan; asimismo, los actos que las originan: dictar, anotar cuestionando, leer, interpretar, como actos insertos en la complejidad sociopolítica del bilingüismo fundante.

Aguilera Navarrete explora también el arquetipo del doble, las derivaciones de esa duplicidad que adquieren su materialidad en el plano de la estética textual y se vuelven casi esquizofrénica división que sólo la escritura reúne y mitifica, de forma omnímoda, borrando temporalidades en el presente que el texto configura, sincrético. Ese presente escritural se revela, a su vez, como reunión de lo psicológico individual y lo cultural

colectivo, como confrontación retórica con la muerte a la que enfrenta el tiempo histórico: límite insoslayable más allá del cual el control se vuelve insostenible, cuando la proliferación discursiva amenaza la voluntad dictatorial instauradora de un orden imposible. Así, el presente libro da cuenta de cómo, en el gesto autoral metaficcional, la escritura, que se inicia como palabra del poder, se convierte, a lo largo de la novela, en reflexión sobre el poder de la palabra en su inalienable complementariedad oral-escrita.

Por todas las razones mencionadas, y porque escasamente en México se ha explorado *Yo el Supremo*, una obra inagotable, que tanto aporta también, como enseñanza, al multilingüismo mexicano tan anulado y acallado desde las diversas omnipotencias de los sucesivos estados, es laudable la edición de este trabajo de investigación, despojado de los innecesarios intelectualismos estetizantes, aristocráticos, que nos impondría la retórica deconstructivista, para ser escrita en un lenguaje preciso, dicente, claro, cuya lectura se aprecia: un gran aporte a los estudios mexicanos de literatura latinoamericana, más valorable aun cuando no sale de los grandes centros académicos capitalinos y muestra cuánto pueden aportar las academias del Bajío a los estudios latinoamericanos.

Cecilia López Badano
Universidad Autónoma de Querétaro

Introducción

El presente trabajo tiene por interés reflexionar sobre la novela *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos (1917-2005), publicada en Buenos Aires en 1974 durante el exilio político del autor. Dicha obra es considerada un referente de la literatura de finales del siglo xx de América Latina, motivo por el cual ha obtenido diversos galardones, entre ellos el Premio Cervantes, en 1989, por ser considerada una de las piezas literarias más importantes producidas en Latinoamérica.¹ Además, *Yo el Supremo* obtuvo el Premio de Letras del Memorial de América Latina (Brasil, 1988) y la Condecoración de la Orden Nacional del Mérito (Paraguay, 1990).²

Augusto Roa Bastos nació en Asunción el 13 de junio de 1917, pero vivió en Iturbe, un pequeño pueblo, donde, a escondidas de su padre, aprendió el guaraní al lado de los niños de su edad. Murió en Asunción, Paraguay, el 26 de abril de 2005,

¹ Juan Manuel Marcos, uno de los críticos de la obra de Roa Bastos, afirma acerca de *Yo el Supremo*: “[...] sin duda, [es] una de las manifestaciones más audaces del llamado *Neobarroquismo* de la narrativa latinoamericana” (Marcos, 1983, p. 41).

² Méndez-Faith, 1994.

a la edad de 87 años. Vivió en el exilio más de cuatro décadas,³ hasta la caída en Paraguay del dictador Alfredo Stroessner, presidente de esa República desde 1954 hasta 1989, año en que fue derrocado por una revolución militar. Durante dicho mandato, sólo se le permitió a Roa Bastos ingresar de visita en tres ocasiones. Al ser expulsado de Paraguay se estableció en Argentina, donde practicó diferentes oficios, publicó la mayor parte de su obra y, además, se desempeñó brillantemente como guionista cinematográfico. En 1976, con el golpe militar, se trasladó a Francia; ahí enseñó literatura y guaraní en la Universidad de Toulouse. En el transcurso de su exilio, España también lo recibió y le dio su ciudadanía.

Más de veinte títulos, entre novelas, cuentos, obras de teatro,⁴ poesía y guiones cinematográficos, componen la obra de Roa Bastos, que ha sido traducida a veinticinco idiomas. La producción roabastiana, desde sus inicios en 1942,⁵ con *El ruiseñor de la aurora y otros poemas*, apunta crítica e ideológicamente contra las estructuras políticas, con la finalidad de crear un espacio ficticio de reflexión para la captación de la realidad, pues Roa Bastos siempre asumió una responsabilidad no sólo estética, sino histórico-política. Debido a estas razones, sus ideas, temas y estilo pue-

³ En 1947, poco después de regresar a Paraguay, tras tres años de colaborar como corresponsal y locutor de la bbc de Londres, Roa Bastos fue exiliado por el gobierno del dictador Higinio Morínigo, una vez fracasado un golpe de Estado en su contra. En este mismo año se desata en Paraguay la guerra civil, en la que indirectamente participó Roa Bastos.

⁴ Roa Bastos aprovecha un episodio de *Yo el Supremo* y realiza, en 1985, una pieza teatral que lleva el mismo título que la novela.

⁵ Aunque desde 1930, a la edad de trece años, Augusto Roa Bastos escribe su obra teatral *La carcajada*, así como su primer cuento, *Lucha hasta el alba*, perdido por muchos años, y que “según sus explícitas declaraciones de adulto, puede considerarse como el primer borrador, inconsciente, de *Yo el Supremo*” (Marcos, 1983, p. 50).

den entenderse a partir de su estrecha relación con el acontecer histórico, con la lucha y con una determinada realidad idiomática.

No obstante, después de más de treinta años de ejercicio literario, de practicar los géneros poético, cuentístico, ensayístico, entre otros,⁶ Roa Bastos alcanza su madurez narrativa con *Yo el Supremo*, novela de corte “histórico” y metaficcional. Aunque es importante señalar que para Rosa María Burrola Encinas,⁷ Roa Bastos ya había alcanzado madurez literaria con *Hijo de hombre*, publicada en 1959, quince años antes de *Yo el Supremo*. Para ella, a partir de esta novela se deben estudiar las aportaciones de Roa a la “nueva novela hispanoamericana”, y no a partir de sus obras de finales de los años 1970, como *Yo el Supremo*. A pesar de que no se menciona a *Hijo de hombre* como obra representativa (la novela de Roa Bastos que marca el fin de la confianza en los grandes relatos que sustentaron la modernidad), Burrola afirma que esta novela inicia el cambio de modelo narrativo posmoderno o, más bien, modelo narrativo de vanguardia.⁸ Sin embargo, es indudable que con *Yo el Supremo*

⁶ Durante su activa vida literaria y académica, Roa Bastos escribió varios guiones cinematográficos, como *Shunko*, premiado como el mejor guión de cine argentino en 1960; *Alias Gardelito*, guión ganador del Festival de Santa Margarita en Italia en 1961; *El señor presidente*, basado en la novela de Miguel Ángel Asturias, y *Don Segundo Sombra*, adaptación de la novela de Ricardo Güiraldes, en 1970. Su novela *Hijo de hombre* fue doblemente llevada al cine, con los títulos *La sed* y *Chofères del Chaco*, en 1960, por el mismo Roa Bastos (véase: http://www.cce.ufsc.br/~espanhol/enciclopedia/augusto_roa_bastos.htm).

⁷ Burrola, 2006, p. 41.

⁸ Ma. de la Concepción González Esteva, en su tesis doctoral sobre *Yo el Supremo*, reflexiona sobre la ubicación literaria de esta novela, y señala: “Ni la modernidad, ni la posmodernidad, ni el boom, ni aún la idea de nueva novela histórica como género literario, pueden definir o contener a esta novela que se desborda de los márgenes acordados y abre espacios donde nuevas posibilidades históricas, culturales, políticas y sociales pueden ocurrir” (González, 2011, pp. 29-30).

ese modelo narrativo llega a su cumbre, manifestándose como paradigma de la narrativa de fines de siglo xx, pues el proyecto estético que ahí se enfatiza implica una transformación, un desencanto por los relatos utópicos, una emancipación y reivindicación de la literatura hispanoamericana que se escribía hasta entonces.

Junto con Hérrib Campos Cervera, Elvio Romero, Josefina Plá, entre otros, Roa Bastos forma el grupo de nombre guaraní *Vy'a Raity* (El nido de la alegría),⁹ con el cual se postulaban ya sus intereses por una literatura preocupada por lo humano, que descubre el sufrimiento colectivo, la angustia del destierro, de la desigualdad social y la marginación de los pueblos nativos del Paraguay; se trata de una producción poética solidaria con su acontecer político y social. Asimismo, pretendían la renovación poética de Paraguay en los años cuarenta. Teresa Méndez-Faith apunta al respecto: “Testigos todos —y participantes algunos— de una dolorosa guerra internacional (Guerra del Chaco, contra Bolivia, 1932-35), los integrantes del grupo del 40 comparten un mismo afán de renovación literaria a lo largo de una década difícil que desemboca en la sangrienta Revolución de 1947”.¹⁰ Con dicha transformación estética:

Surge una poesía introspectiva, buceadora de lo íntimo, enraizada en el ser humano, con sus ideales, sus sueños, sus preocupaciones y sus dudas. A menudo la introspección poética descubre el sufrimiento colectivo, la angustia del destierro, se

⁹ En 1944, mismo año en que se funda *Vy'a Raity* (El nido de la alegría), Roa Bastos escribe un libro de poesía que da por título el mismo nombre de dicho grupo.

¹⁰ Véase: Méndez-Faith, Teresa, “Paraguay: panorama de la poesía actual”, en *Revista Agulha*, <http://www.revista.agulha.nom.br/bh4faith.htm> (consultado el 30 de marzo del 2008).

vuelve solidaria y surge una poesía testimonial representativa de los valores humanos.¹¹

Por medio de esa producción poética se buscaba ofrecer un testimonio de protesta política, de denuncia por las décadas de sufrimiento del pueblo paraguayo. Posteriormente, en la década de los 1950, por influencia directa del grupo, surge una narrativa con una aguda conciencia por los problemas políticos, históricos, económicos y culturales, la cual se prolongaría hasta principios de los años 1970, cuando escribe *Yo el Supremo*. Con esta preocupación, Roa Bastos, aunque en el exilio como la mayoría de sus contemporáneos, escribe toda su producción literaria, con una relevancia social y estética trascendente.

Enrique Anderson Imbert llama a este grupo la “generación del 40”, la cual tenía como representante más importante a Josefina Plá, quien, apunta Anderson Imbert, “liquidaría el rezagado modernismo paraguayo y se pondría a la vanguardia”.¹² Para él, este grupo comienza desde 1934, con la publicación del poemario de Plá *El precio de los sueños*, donde muestra, a decir de Anderson Imbert, una gran lucidez estética.

A pesar de pertenecer a este grupo, para Plá la poesía era libre, no vivía impulsada por los acontecimientos sociales; para ella: “La poesía empieza donde lo real termina, y su misión es crear nuevas realidades”.¹³ De modo contrario, Roa Bastos siempre estuvo comprometido con la situación social de Paraguay, creando su obra en medio de una disyuntiva: ética o estética. Este compromiso de Roa Bastos, según Anderson Imbert, es herencia de Hérib Campos Cervera, gran figura paraguaya en

¹¹ Méndez-Faith, “Paraguay: panorama...”, s/a.

¹² Anderson, 1985, p. 193.

¹³ Anderson, 1985, p. 193.

esa época de la generación del 40. Al respecto, afirma: “Campos Cervera inicia un movimiento que será continuado por Roa Bastos [...], estremecido por presentimientos de muerte y herido por los dolores del mundo”.¹⁴ Es así como surge una literatura al servicio social, escrita en el destierro, que no sólo denuncia la miseria nacional o describe los conflictos entre los hombres y la naturaleza (de las cosas), entre los hombres y la historia, sino que, además, invita a la lucha, creando con ello una literatura partidaria, surgida desde una ideología popular.

Ángel Rama afirma que estos intereses, forjados desde las trincheras literarias, surgieron del afán por proyectar una *representatividad* literaria propia de las tierras latinoamericanas. Dicha *representatividad*, según Rama, se comenzó a forjar desde el Romanticismo, en oposición a lo que se visualizaba como el único modelo de progreso, es decir, el europeo. Entonces emerge una necesidad por manifestar la diferencia del medio físico, la composición étnica heterogénea y el distinto grado de desarrollo con respecto a las culturas colonizadoras, la cual perdurará hasta finales del siglo xx. Estos intereses, desde un principio, hicieron de la literatura el ideal instrumento para fraguar la nacionalidad, propia de cada país de América Latina.¹⁵ Sin embargo, contrariamente a la literatura decimonónica o de principios de siglo xx, la literatura de sus últimas décadas no procuró restablecer el mito de la patria, conformar un imaginario nacionalista que legitimar, pero tampoco buscó fortalecer, para contribuir con la supuesta *representatividad, originalidad e independencia* que postula Rama, el criollismo, el nativismo, el regionalismo, indigenismo, negrismo, que se venía desarrollando ampliamente en América Latina. Ahora, más

¹⁴ Anderson, 1985, p. 193.

¹⁵ Rama, 1985, p. 13.

bien, la literatura finisecular, de la cual es representante Roa Bastos, supera dichos modelos narrativos para internarse en la construcción de lenguajes simbólicos, en innovaciones foráneas (estructuras narrativas europeas y estadounidenses), creando un proceso concreto, según Rama, de transculturación,¹⁶ donde se oscila entre la adopción del modelo europeo y la valoración de la diferencia nacional, debido a lo cual no se rompe con la tradición literaria propia de América Latina. Entre los cambios que señala Juan Manuel Marcos, al igual que otros críticos que han abordado la novela llamada *inaugural*, se encuentra, primeramente, la *deconstrucción* de la Historia, término propuesto por Jacques Derrida para fundamentar la negación absoluta y radical de los valores que se habían asentado por la crítica y teoría literarias hasta ese momento.

Roa Bastos, con pretexto del supuesto propósito de “deconstruir”, opta por proponer su propio concepto, “con una metáfora más feliz”, como él señala en entrevista con Beatriz Rodríguez Alcalá:¹⁷ el de *reprobar*, sobre todo la versión oficial de la historia paraguaya. A diferencia de los historiadores, Roa Bastos se plantea no “aprobar” los acontecimientos históricos, sino “reprobarlos” con auxilio del mito y la imaginación. Estos intereses los tenía bien trazados desde antes de comenzar con la

¹⁶ Ángel Rama apunta que Fernando Ortiz, en 1940, propone el término *transculturación*, en sustitución de *aculturación*, para expresar las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, donde no sólo se consigue suplantar una cultura ya existente, sino la creación de nuevos fenómenos culturales a partir de la fusión de dos culturas ajenas. De este modo, Rama, al igual que Ortiz, entiende a las culturas latinoamericanas como entidades activas, no pasivas e inferiores, que sólo reciben o pierden identidad sin ninguna respuesta creadora que aporte elementos a los fenómenos transculturales (Rama, 1985, pp. 32-33).

¹⁷ Roa Bastos, en Rodríguez Alcalá, 1975, p. 12.

escritura de *Yo el Supremo*, tal como José Luis Roca, citando a Roa Bastos, lo confirma:

La mía es una especie de anti-historia a la que yo trato de dar forma en mi campo, que es la literatura narrativa. Una literatura que concibo no como una literatura que repite o refleja la realidad, sino que trabaja sobre esa realidad y trata de convertirla en formas simbólicas. Así, en mi próxima novela sobre la época del Doctor Francia, *no voy a hacer una novela histórica*. Yo tomo los mitos y los traigo a mi carnicería. Por supuesto aprovecho todos los mitos históricos que pueden reforzar y enriquecer este mito inventando muchas cosas, pero en el modelo queda no solamente el personaje, sino también la época.¹⁸

No se trata de apoyar la versión oficial, sino de profundizar, reflexionar y cuestionar, mediante pericias de la ficción, las oscuridades históricas. Asimismo, cuestionar el discurso historiográfico por operar en la cultura con poder al creer poseer la verdad de los hechos, razón por la cual ha sido una novela de difícil clasificación, ya que difumina las fronteras genéricas de la nueva novela histórica latinoamericana.

Marcos, a partir de los nuevos redescubrimientos e incorporaciones narrativas, producto según Rama de la transculturación, estudia a Roa Bastos como uno de los precursores del posboom, y ubica su obra dentro del “neobarroquismo” que, por su compleja estructura, requiere de un despliegue de múltiples niveles de lectura. Según Marcos, se trata de una corriente que “exige del lector cierta familiarización previa con las técnicas más modernas del discurso épico”.¹⁹ Sin embargo, la producción

¹⁸ Roca, 1986, p. 87. Cursivas de la autora.

¹⁹ Marcos, 1983, p. 41.

de Roa Bastos atraviesa por varias etapas de la tradición literaria de América Latina, y es aventurado, por lo tanto, ubicar exclusivamente su obra en el posboom. Ma. de la Concepción González Esteva, basándose exclusivamente en *Yo el Supremo*, señala:

Si clasificar genéricamente a *Yo el Supremo* es difícil, intentar ubicarlo en una tendencia o movimiento temporal o cultural lo convierte en un texto en apariencia inasible e inclasificable. Algunos críticos, debido a la fecha de publicación y al éxito editorial que tuvo, lo enmarcan dentro del boom, y otros, por ser una de las primeras novelas que incorporan una serie de innovaciones que tienden a relacionarse con la llamada posmodernidad, consideran que abre las puertas de lo que algunos consideran la posmodernidad latinoamericana y otros más la clasifican como una biografía crítica [o apócrifa].²⁰

Esta novela es, pues, difícil de clasificar genérica e históricamente. Apunta González Esteva: “Ni la modernidad, ni la posmodernidad, ni el boom, ni aún la idea de nueva novela histórica como género literario, pueden definir o contener a esta novela que se desborda de los márgenes acordados y abre espacios donde nuevas posibilidades históricas, culturales, políticas y sociales pueden ocurrir”.²¹

De igual forma, *Yo el Supremo* es ubicada dentro del grupo de novelas sobre dictadores, las cuales son identificadas con la llamada Nueva Novela Histórica²² que se produjo durante

²⁰ González, 2011, p. 24.

²¹ González, 2011, pp. 29-30.

²² Concepto propuesto por Fernando Aínsa en 1991, y que dos años después usa Seymour Menton para dar título a su reconocido estudio sobre la novela histórica contemporánea (*La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, 1993), y posteriormente lo retoma María Cristina Pons en

el boom (periodo también llamado *nueva novela* o *novela vanguardista*) o posboom (conocido académicamente como *novísima novela* o “novela posvanguardista”) en Latinoamérica. Sin embargo, esta pieza literaria es más que una novela histórica sobre dictadores, en este caso, el Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia, dictador supremo de la República de Paraguay de 1811 a 1840, ya que en realidad sólo es el pre-texto para ahondar sobre temas filosóficos acerca de la escritura y la oralidad. En todo caso, no se trata de una novela de corte histórico al modo tradicional, pues transgrede el canon, no apoya la versión oficiosa que muestra fragmentos de verdad o de realidad, sino que profundiza, mediante tácticas de la ficción, en la penumbra histórica, de tal manera que surge una historia nueva e inédita, con validez significativa y simbólica, no más o menos verdadera o realista, sino simplemente distinta, con la cual el lector reflexiona, critica y examina, involucrándose en los pro-

Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo xx, 1996. Para ellos, *Yo el Supremo* pertenece a la nueva novela histórica contemporánea, pues cumple con las características primordiales del género: desmitificación de la historia y la reprobación del poder. Sin embargo, González Esteva señala que dicha novela es, en realidad, de difícil clasificación, debido a la ambigüedad que se crea entre la historia y la literatura. Para ella, en definitiva, no se puede considerar esta gran obra de Roa Bastos totalmente como nueva novela histórica porque *Yo el Supremo* “es un libro de ficción escrito contra, por, para, entre [...] la Historia que pone en duda lo que llamamos realidad histórica” (González, 2011, p. 21). Además, argumenta González Esteva, no se puede encasillar esta novela porque “resulta totalmente inadecuado para un texto de tal magnitud, donde la unión de pasado y presente se da de una manera sumamente compleja: el libro parece aludir al presente a través de una complicada manipulación de la representación del pasado” (González, 2011, p. 22). Más bien, apunta González, Roa Bastos no buscaba crear una novela histórica, sino poner en evidencia al género. Y ello, sin duda alguna, lo logra cuestionando los límites del lenguaje, la referencialidad, la verosimilitud, la verdad, conceptos atribuidos al discurso historiográfico oficial o hegemónico que se cuestiona y se critica en la novela.

blemas y en el destino de Paraguay, a la vez que indaga sobre el sentido de la escritura literaria. Con ello, Roa Bastos no buscaba hacer un estudio sociohistórico sobre su país, ni tenía como propósito primario indagar en asuntos políticos, históricos o sociológicos, su interés era meramente literario. Por supuesto, Roa Bastos asume su quehacer literario con compromiso social, como crítica a la dictadura, a la cultura hegemónica, a la dominación escrituraria con respecto a la oral, a la represión, a la general situación histórica por la que el pueblo paraguayo ha pasado, así que será inevitable que existan muchos referentes históricos en la novela.

Debido a lo anterior, afirma Roa Bastos: “[...] una correcta interpretación de nuestra literatura narrativa, como expresión de la realidad americana, sólo puede ser formulada desde el ángulo histórico social”.²³ Por esta postura, por su modo particular de asumir el acto de la escritura literaria, no es factible desligar su obra de su realidad histórica, mas, sin dejar de reflexionar sobre sus manifestaciones estéticas, sobre el proceso narrativo de sus textos, y reconocer la propuesta literaria que se revela en el espacio de ficción.

De esta manera, Roa Bastos buscaba producir una obra que no fuera complaciente con el lector, sino más bien destinada a ser leída de modo activo, no como obra de entretenimiento, sino como un ejercicio reflexivo de compromiso (literario e histórico). Precisamente por estas cuestiones Juan Manuel Marcos²⁴ señala a Roa Bastos, el de los años 1970, aunque no descarta la novela anterior, *Hijo de hombre* (por la configuración simbólica del Cristo rebelde), como un autor que rompe con la novela unidimensional (producto de la narrativa burguesa), y

²³ Roa Bastos, 1989, p. 48.

²⁴ Marcos, 1983.

se aleja, más bien, del discurso hegemónico de la cultura dominante. Ello a partir, según Marcos, de la *deconstrucción* de la historia, o de la *reprobación* del registro histórico, en términos roabastianos. La actitud histórica de Roa Bastos, debido a estas razones, debe tratarse de modo particular. *Yo el Supremo* rebasa esa conciencia de denuncia o nativista, como sugiere Alejo Carpentier, contemporáneo de Roa Bastos: “En la novela, la época 1950-1970 se caracteriza por un deliberado abandono del relato de tipo nativista,²⁵ y la afirmación y búsqueda de nuevas técnicas narrativas”.²⁶ Para Rama, esta nueva búsqueda narrativa es resultante de los efectos modernizadores de la literatura, de la transculturación: aceptación de estructuras narrativas extranjeras, cosmopolitas, en combinación con preocupaciones propias de los escritores latinoamericanos. Con ello, se restaura:

[...] la visión regional del mundo, prolongando la vigencia [de la literatura] en una forma aun más rica e interior que antes y así expande la cosmovisión originaria en un modo mejor ajustado, auténtico artísticamente solvente, de hecho modernizado, pero sin destrucción de identidad.²⁷

Además de la técnica narrativa novedosa, *Yo el Supremo* adquiere una conciencia estética con fines político-sociales para postular una narrativa preocupada por la reflexión de su propio

²⁵ Carpentier entiende por *narrativa nativista* aquella que corresponde al periodo de 1930 a 1950, que incorpora la denuncia como un factor narrativo nuevo, pero que se caracteriza por un estancamiento de las técnicas narrativas (Carpentier, 1981, p. 12). Para Rama, la literatura nativista, como el regionalismo o el indigenismo, entre otras, respondían al criterio romántico del “color local”, haciendo suyas las demandas de los estratos inferiores (Rama, 1985, p. 15).

²⁶ Carpentier, 1981, p. 14.

²⁷ Rama, 1985, p. 43.

acto de escritura, pero surgido, como hemos apuntado, de la dicotomía oralidad/escritura, más en defensa de la tradición popular colectiva que de la cultura de la escritura individual o aislada.

Yo el Supremo forma parte de una trilogía, de un conjunto de novelas que, a pesar de ser escritas con espacios temporales muy largos cada una y en periodos literarios distintos, comparten una visión histórica y estética. La primera novela que conforma esta trilogía es *Hijo de hombre* (según Marcos, corresponde a la época vanguardista del boom, o a la también denominada *nueva novela* o *novela vanguardista*); la segunda es *Yo el Supremo* (Marcos la ubica en el periodo experimentalista del posboom); y la tercera es *El fiscal*, de 1993, escrita ya en su periodo de residencia en Francia. Las tres comparten una misma preocupación: la re-narrativización de la historia paraguaya, la lucha por su independencia política, por su identidad resultado de la cultura guaraní y europea, la reestructuración del presente degradado con base en un cierto sentido del pasado, la mitologización o simbolización de una realidad metaforizada; comparten, incluso, algunos personajes, como la emblemática figura del exdictador Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia. Es a través del Dr. Francia, el Dictador Supremo, que la narrativa robastiana cobra sentido, un valor simbólico trascendental para la comprensión de esta trilogía; aunque no aparece con la misma preocupación en cada una de las novelas. En *Yo el Supremo*, el Dr. Francia es el sujeto mediador del proceso narrativo, de la reflexión, de la relación dialógica entre él y su Secretario, entre la oralidad y la escritura. A diferencia de las otras novelas, en *Yo el Supremo* el Dr. Francia no es tratado como personaje histórico, sino como el personaje que ha sobrevivido por el mito construido por el pueblo, como la figura que simboliza la colectividad paraguaya. Asimismo, *Yo el Supremo* es la única obra de

la trilogía que no menciona explícitamente al dictador, sino que lo configura tácitamente, lo reconstruye por medio de la memoria colectiva, sin mencionar su nombre, para hacerlo encarnar no sólo como la voz que dicta el destino del pueblo, sino como la voz que dicta el espacio de ficción, que da sentido a la escritura, a la creación de la escritura no sólo de la historia, sino de la literatura misma. Señala Marcos:

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 fue 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 y eruditos.²⁸

Sin embargo, cada una de estas tres novelas, a pesar de estar agrupadas, transparenta momentos estéticos distintos. *Yo el Supremo*, en esencia, postula una propuesta estética fundamentada en la reflexión de la génesis y del sentido propio de la escritura, por medio de un especial proceso dialógico y autorreflexivo, característica, por otro lado, de lo que Fernando de Burgos (1985) ha llamado *desescritura*, la cual tiene por principio describir la escritura de la convención, ser crítica de la propia escritura (la literaria e histórica), ser mosaico, collage, ensamblaje, ser interrogativa de sí misma. El tipo de novela que Mijaíl Bajtín (1895-1975) llamó *descentralizada, polifónica o centrífuga*.

²⁸ Marcos, 1983, pp. 42-43.

Debido a las inclinaciones literarias de Roa Bastos, relacionadas con la fractura del discurso hegemónico y unívoco, es que recurrimos, para la fundamentación de este trabajo, a las teorías bajtinianas, en especial a las que desarrolla en *Teoría y estética de la novela*,²⁹ con las que pudimos comprender mejor el discurso novelístico de *Yo el Supremo* y perfilar el concepto de *escritura*, para posteriormente definir una poética acerca de ella; es decir, una definición clara de la naturaleza y de los principios acerca de la escritura. Sin duda, este objetivo no será empresa fácil, pues apunta Juan Manuel Marcos al respecto de la novela:

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.³⁰

Por estas razones, el estudio que pretendemos, en vista de la imposibilidad de abarcar la inmensidad de la obra, por su esencia misma, por su característica inasible, busca centrarse específicamente en los asuntos de la escritura y la oralidad, que funcionan como el motor generador de la novela, y que al final contribuirán a desentrañar la novela en su conjunto.

Debido a la preocupación sociohistórico-estética, Roa Bastos plantea la dicotomía que significa la presencia conflictiva del guaraní, lengua relegada a la condición de la oralidad, y del español, lengua símbolo de colonización y dominio. Así, aunque Roa Bastos escribe en español, se evidencia en

²⁹ Bajtín, 1989.

³⁰ Marcos, 1983, pp. 56-57.

sus obras una escritura marcada por una mezcla de vocablos guaraníes con términos castellanos, de tal suerte que resulta un estratégico juego literario, con un sentido político a nivel profundo. De hecho, justamente de este juego de palabras, de esta comparación y mezcla de idiomas, de esta subordinación lingüística, de esta diglosia de oralidad (guaraní) y escritura (castellano), y en general de las relaciones dialógicas que se ponen en juego en el discurso, en *Yo el Supremo* se funda una poética de la escritura, entendiendo por poética el proceso de construcción estética que se da a partir de las relaciones de los elementos narrativos dentro de la configuración de la novela, manifestándose de ellos una serie de significaciones simbólicas, de las cuales es posible extraer o conocer los principios estéticos relativos a la novela. Dicha poética, como veremos en el transcurso de esta exposición, está ligada con las reflexiones en torno a la escritura, pero también, sin lugar a dudas, con un pensamiento crítico respecto a la cultura, la historia, la literatura y el poder. Este rasgo otorga a la novela un carácter transgresor, de discurso centrífugo y polifónico, provocando a su vez un diálogo conflictivo entre oralidad/escritura, verdad/mentira, historia/literatura, entre otras dicotomías que serán imprescindibles para la interpretación de esta novela.

En este sentido, *Yo el Supremo*, además de tener como focalización ideológica la historia, tiene de modo paralelo una ideologización estética, donde el sentido de la escritura y su proceso de realización emergen de la metaforización, con lo cual muestra que desde la literatura se sobrepasa la razón de ser de la escritura: representar la lengua.

Por lo anterior, es nuestro interés analizar, para luego sintetizar, la reflexión relativa a la génesis de la escritura y al sentido de ésta del que se da testimonio en *Yo el Supremo*, la cual emerge de la relación dialógica entre el Supremo (dictar-

oralidad) y el Secretario (interpretar-escritura), del proceso por el cual el Yo se despliega en Otro, siempre en función de una relación o dependencia de poder. Esto implica una revisión de las dicotomías que se involucran con la oralidad y la escritura, con el modo en que operan a nivel de la estructura y que contribuyen a que *Yo el Supremo* sea un discurso literario transgresor, centrífugo y polifónico.

Con ello, pretendemos tener como resultado el conocimiento de la poética de la escritura que en esta obra de Roa Bastos se postula, misma que desde el espacio de ficción se concibe como actividad dinámica y simultánea al acto creativo. Evidenciaremos la peculiar posibilidad de lo narrativo propuesto por Roa Bastos, distinto de la representación tradicional, y marcado, más bien, por una dialéctica dialógica. Posteriormente, y a partir de una síntesis de lo tratado, de la reunión racional de los elementos que conforman la obra, ofreceremos una propuesta de lectura, una interpretación de esta novela roabastiana.

Así, nos limitaremos a analizar la confrontación de las relaciones dicotómicas de *Yo el Supremo*, lo cual pondrá en relieve su conducta tanto autorreflexiva como dialógica y, a su vez, polifónica. Entonces, la biografía de Roa Bastos, la indagación exhaustiva de su total producción literaria, el carácter referencial histórico (no específico, ni cronológico en la novela que nos compete), serán asuntos que rebasan el presente trabajo. Sin embargo, el conocimiento de su trayectoria literaria, así como de su vasta producción, contribuirán a fortalecer nuestro acervo cultural, a expandir el horizonte de expectativas, a enriquecer nuestra enciclopedia, pero que por la naturaleza de este estudio quedarán al margen de nuestro pretendido alcance, debido a que es prioridad ser consciente de la limitación necesaria de este texto, ya que es muy riesgoso no ejercer las delimitaciones, pues podría provocarnos divagación o quedar-

nos en la peritextualidad,³¹ sin lograr la penetración de la obra que en realidad nos interesa. Es decir, podríamos salirnos del objeto de interés del presente estudio, y mantenernos a orillas del problema estético que concierne, quedarnos sólo en aquello que rodea al texto pero que, a nuestro juicio, no lo construye directamente como obra estética.

Es preciso señalar que si hablamos de poética de la escritura nos referimos a una poética de la escritura total o global, que dé cuenta del estado estético de toda la producción literaria de Roa Bastos. Más bien, al ser un estudio de caso, nuestra finalidad es extraer de esta novela cierto entendimiento del quehacer literario que sólo tendrá valor dentro del espacio estético donde se desarrolla. Se trata, entonces, de *un comprender la escritura* desde el espacio ficticio propiamente de *Yo el Supremo*. Asimismo, este *comprender* es independiente del pensamiento del autor real, así como de los caracteres que configuran a los personajes. Ello significa que estamos situándonos en la configuración del espacio estético, en los planos de la interpretación, en tanto este somero estudio es una propuesta de lectura, sin por ello confundir la propia ideología de Roa Bastos como autor real de la novela. Es decir, no afirmamos que se trata de

³¹ Gérard Genette, en *Umbrales* (2001), realiza un estudio detallado sobre los *paratextos*, a los cuales define como aquellos elementos extraliterarios que rodean o que, en ciertas circunstancias, protegen al texto, tales como la presentación editorial, notas, títulos, epígrafes, advertencias, biografía del autor, anécdotas de la escritura del texto, etcétera, y que aparentemente su función es secundaria o poco significativa en relación con la obra misma, pero que, para particulares intereses, afectan el modo interpretativo. Genette aplica este término pensando más en el estudio de la recepción que en los estudios textuales de la obra, ya que propone el *paratexto* como todo aquello que hace de un texto un libro, el cual se presentará como tal al público. Nosotros, debido a nuestras inclinaciones teóricas, abandonamos este camino de análisis, ya que nuestro estudio es meramente textualista.

una ideología estética que impera en el autor real, ya que, como señalara Roland Barthes, “*quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*”.³²

Ahora, ¿bajo qué proceso narrativo es posible hablar de una poética relativa a la escritura en *Yo el Supremo*?, ¿cómo podemos entender la escritura, su génesis y su sentido propio, a partir de la relación dialógica de los personajes de *Yo el Supremo*?, ¿en qué sentido se da un traslado del Yo al Otro en el proceso narrativo?, ¿cómo se afecta la relación dialógica de los personajes en el proceso escriturario?, ¿cuál es la relación de la escritura y la oralidad con el poder?, ¿una vez desentrañado ese comprender de la escritura literaria manifiesta en *Yo el Supremo* es posible extraer una poética particular que la explique como obra estética? Estas preguntas contribuirán a problematizar nuestro objeto de atención, las cuales consideramos para desentrañar el sentido de la obra robastiana.

Nuestra postura a defender es que en *Yo el Supremo* hay una reflexión crítica acerca del proceso escriturario, evidente en el modo en que se relacionan los personajes, y de los cuales surgen otras dialogías que contribuyen a esclarecer la poética de la escritura. Para el Supremo, la escritura es un desprendimiento de la mismidad de quien escribe a través de la palabra, y cuyo fin ineludible es la transformación en lo ajeno, en el Otro. *Yo el Supremo* es una alegoría de esta afirmación, simbolizada en los personajes: el Dictador (Yo) y su Secretario (el Otro). La relación dialógica del Yo y el Otro hace posible el acto reflexivo, así como también contribuye a la conformación de la poética de la escritura. Entonces, será por medio de la actividad dialógica que podremos llegar a entender el sentido de la escritura, siempre en relación con la oralidad, con la cual es posible interpretar *Yo el Supremo*.

³² Barthes, 1990, p. 26.

Para argumentar esto abordaremos la novela, como hemos adelantado, desde el punto de vista de los estudios de orden social, en tanto contribuirán a entender a *Yo el Supremo* no como una entidad aislada ni como una estructura o código independiente, sino como una entidad cultural y como un producto estético, resultado de interacciones dialógicas; para ello, nos centraremos en algunos conceptos esenciales de Mijaíl Bajtín: dialogismo, polifonía, discurso centrífugo y centrípeto, que explicaremos en el transcurso de esta empresa. Así, fundamentaremos la poética de la escritura por medio de las relaciones dialógicas que en la novela se suceden, de las dualidades que, al ser contrastadas, significan el sentido de la escritura.

Serán los estudios de Bajtín los que argumentarán nuestro trabajo. Sobre todo las reflexiones que manifiesta a propósito de la escritura en *Problemas de la obra de Dostoevski* (1929), y que retoma más tarde en ensayos escritos en los años treinta y cuarenta, reunidos posteriormente en *Teoría y estética de la novela* (1989), así como las notas compiladas en *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)* (2000).

Bajtín no plantea una teoría de la novela, sino un discurso en la novela, en el cual es posible reconocer no un estilo del autor, sino un estilo propio del texto literario. Misma línea que seguiremos nosotros, pues, al igual que este teórico-crítico ruso, entendemos a *Yo el Supremo* como una estética particular, independiente del marco literario de Augusto Roa Bastos, autor real. Lo anterior no quiere decir que seguiremos un método meramente sociológico, ya que no es nuestro propósito situar el acontecimiento ético de *Yo el Supremo* en su aspecto sólo social o referencial, no pretendemos traspasar los límites de la obra, ni manifestar sus relaciones históricas o políticas, aunque llegado su momento nos será inevitable. Debido, siguiendo a Bajtín,

a que creemos que ello representaría “sobrepasar el marco del análisis estético propiamente dicho”.³³

De este modo, siguiendo a Bajtín, reflexionaremos *Yo el Supremo* como un discurso cargado de ideología estética y social; es decir, como una interrelación tanto entre pensamiento y lenguaje (estético) como entre individuo y sociedad. Una novela que, debido a sus rasgos dialógicos, alberga voces distintas que entablan un diálogo para provocar una poética en torno a la escritura, y cuando hablamos de escritura no nos limitamos a la escritura de la literatura, sino también a la escritura de la historia. En este sentido, al igual que Bajtín, comprendemos la novela no como una comunicación unidireccional, sino como un acto comunicativo, de orden estético, donde interactúan voces diversas para manifestar una ideología. No quiere decir que es nuestro interés el desentrañar una poética de la escritura con carácter histórico, con urgencia por localizar los datos del contexto social que se postulan en la novela, ya que, como afirma Bajtín, “este examen no siempre es oportuno en los análisis que se proponen objetivos puramente sistemáticos, donde sólo los principios y demostraciones teóricas pueden constituir valores significativos”.³⁴ Más bien, abordaremos la novela con la premisa de que ésta, al igual que todo objeto estético según Bajtín, tiene internamente, inmanentemente, un carácter sociológico. Y es que, para Bajtín, “La autonomía del arte se establece y se garantiza por su implicación en la unidad de la cultura, por el hecho de que ocupa en esa unidad no sólo un *lugar* aparte, sino también un *lugar necesario e imprescindible*”.³⁵

³³ Bajtín, 1989, p. 47.

³⁴ Bajtín, 1989, p. 13.

³⁵ Bajtín, 1989, p. 16.

Con nuestro estudio buscamos desentrañar una poética de la escritura no aislada, no fuera del complejo entramado de la cultura, sino como un cruce de ideologías entre contexto literario y contexto histórico-social. Así, con apoyo de la pluralidad de voces (polifonía), del juego narrativo del Yo y el Otro, podremos comprender las reflexiones propias de la escritura de esta novela, en las cuales veremos que se descubre una postura crítica con respecto a la cultura paraguaya. Esto en el sentido de que, para Bajtín, por medio de la *otredad* o de la *alteridad* (lo cual le da el carácter dialógico y no monológico, como en la novela tradicional) es posible reconstruir el *horizonte ideológico* que traza toda obra polifónica.

Además, para fortalecer nuestro marco teórico nos hemos apoyado en el estudio que Walter J. Ong realiza en torno a las culturas orales y a las culturas con escritura, con el propósito de entender los contrastes y las relaciones entre ambas, necesarias para entender, posteriormente, las dicotomías que simbolizan a los actantes principales de la novela. Asimismo, hemos recurrido a *La ciudad letrada* (1998) de Ángel Rama, con el objeto de reflexionar la relación existente entre el poder y la escritura, el modo en que esta última es protagónica de los grupos hegemónicos, dominantes, tal como los que se critican en *Yo el Supremo* con el dictador Francia. De igual forma, el estudio de Nora Esperanza Bouvet, *Poder y escritura. El doctor Francia y la construcción del Estado paraguayo* (2009) ha fortalecido, de forma significativa, nuestra empresa, contribuyendo a comprender las relaciones entre el Supremo y el Secretario, que pueden traducirse metafóricamente en escritura y oralidad, dicotomía trascendente en el presente texto. *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral* (1997) de Jorge Marcone, ha sido otro estudio que, sin lugar a dudas, ha favorecido nuestro sustento teórico, ya que nos fue funda-

mental para comprender la mentalidad letrada en función de la oralidad, y cómo ésta ha sido trasladada, reflexionada e interpretada desde la escritura. Particularmente, nos apoyamos en su concepto *escritura alternativa* para fundamentar nuestro concepto *poética de la escritura* roabastiana. Todos, directa o indirectamente, confluyen con el pensamiento bajtiniano, así que éste se verá afianzado en el transcurso de este documento. Bajo estos fundamentos teóricos, haremos de nuestra esta investigación un punto de discusión donde veremos cómo *Yo el Supremo* es generador de su propio pensamiento referente a la escritura, a pesar de coincidir con las reflexiones de dichos teóricos.

Aunque existen pocos estudios críticos que abordan el tema de la escritura confrontada con la oralidad como el punto central de *Yo el Supremo*, el estudio de Silvia Pappe, *Desconfianza e insolencia. Estudios sobre la obra de Augusto Roa Bastos*, realizado en 1987, es de los pocos y primeros estudios que trataron esta novela no como una revolución política sino lingüística, desafiando y desconfiando del poder invasor cultural de las sociedades centrales, ese poder represor que se encarga de escribir la historia del pasado. Nos apoyamos en este estudio para entender las reflexiones de fondo que se proponen en la novela acerca del lenguaje en relación con la realidad real y ficticia. Asimismo, otro estudio que cimentó las bases de nuestro trabajo de investigación fue *Roa Bastos, precursor del post-boom*, de Juan Manuel Marcos, el cual contribuyó a comprender asuntos concernientes a la estructura de la novela. De igual forma, recurrimos a la compilación *Acercamientos críticos a Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos* (1990), donde varios críticos se dedican a reflexionar sobre diversos temas relacionados con *Yo el Supremo*. Otra selección de ensayos sobre la obra de Roa Bastos, *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, de Saúl Sosnowski y otros (1986), nos fue de suma

utilidad en tanto que fortaleció el entendimiento de esta novela desde varias perspectivas, sobre todo las relacionadas con la estructura novelística. Los estudios críticos del texto *Semana del autor. Augusto Roa Bastos*, escritos y discutidos en 1986 en varias sesiones de trabajo, y teniendo a Roa Bastos como público, contribuyó a entender el estado de la cuestión, es decir, los asuntos teórico-críticos que se han hecho en torno a *Yo el Supremo*. La tesis doctoral *Historia y ficción. Una relación de poder en Yo el Supremo, de Augusto Roa Bastos* (2011), de Ma. de la Concepción González Esteva, a pesar de incorporarse tarde a nuestra investigación, por recomendación de la doctora Pappe lo hemos incluido en tanto que es la única tesis que se ha escrito sobre esta novela en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); aunque no se centra fundamentalmente en los asuntos escriturarios, nos ha ayudado a entender las relaciones existentes de poder a partir del binomio historia y ficción.

Es preciso señalar que los estudios críticos sobre *Yo el Supremo* son difíciles de encontrar, ya que la mayoría de ellos fueron publicados en revistas ahora muy difíciles de conseguir. Los libros que aquí incluimos son recopilaciones de encuentros o congresos dedicados a esta obra esencial de la historia de la literatura de América Latina, y que, de igual forma, es complicado encontrarlos. Esta novela, a pesar de ser un ícono de las letras, es poco estudiada, por tal motivo encontramos un marco crítico un tanto árido. La tesis de González Esteva es el estudio más reciente, luego del anterior de 1987 de Pappe, motivo por el cual era importante considerarlo, para conocer el estado de la cuestión con respecto a la novela que nos interesa.

Para tales efectos, nuestro estudio se estructura en tres capítulos. El primero, “Las dicotomías: conflictos recurrentes”, lo hemos dedicado a exponer los conflictos más reiterados de la novela, relacionados con las dicotomías más significativas que

influyen en la concepción de la poética de la escritura. A partir de este primer capítulo nos centramos en la dicotomía más representativa e importante: oralidad/escritura, en la que, de una u otra forma, convergen todas las demás.

El segundo capítulo, “La poética de la escritura en la estructura novelística”, los destinamos a reflexionar cómo todas las dicotomías están ligadas entre sí, siempre en relación con un todo, dentro de una estructura cíclica. Nos concentramos en observar cómo la propia dinámica de la oralidad y la escritura, el modo en que éstas operan en el pensamiento, influyen en la construcción de la estructura novelística y en la ideología político-literaria de la novela; por ello, ofrecemos tres apartados dedicados a indagar en la configuración de los personajes, del narrador y de las dimensiones espacial y temporal.

El tercer capítulo, “La dicotomía primaria en la conformación de la poética de la escritura”, lo hemos reservado para discutir propiamente la poética de la escritura como pensamiento estetizante, como una manifestación reflexiva y teórica desde el espacio de ficción. Se entiende la escritura, a partir de la novela, como un medio impreciso e inadecuado de comunicación, como un problema sin solución, ya que en la novela se plantea un concepto idealista de escritura. Por esta razón se reflexiona sobre la imposibilidad de la escritura, motivo por el cual se desencadenan maldiciones escriturarias, las que veremos cómo afectan en todos los niveles de la novela, confluyendo posteriormente en una poética. Asimismo, observaremos cómo la dicotomía oralidad/escritura está ligada, directa o indirectamente, con la lucha de poder, y cómo *Yo el Supremo* es, en el fondo, una discusión sobre el poder escriturario.

Por último, con este trabajo pretendemos aportar un estudio crítico que contribuya a entender a *Yo el Supremo* como una obra generadora de una poética de la escritura, de una

suerte de teoría comunicativa del Supremo, personaje central de esta obra de Augusto Roa Bastos, la cual, sin lugar a dudas, instaura el sentido de la novela. Con dicha poética de la escritura, Roa Batos otorga identidad a la cultura guaraní de tradición oral, e imprime identidad estética a la literatura latinoamericana del siglo xx.

Con la exposición de esta investigación, además de mostrar la grandeza literaria de esta novela representativa de los años setenta, buscamos afianzar nuestro interés por el conocimiento de las letras de América Latina, nuestro compromiso y nuestro proyecto de vida académica en torno a la reflexión poética de la literatura latinoamericana.

I. Las dicotomías: conflictos recurrentes

*Escribir no significa convertir lo real en palabras
sino hacer que la palabra sea real.*

Augusto Roa Bastos

El mundo no cabe en la palabra que lo representa.

Mijail Bajtín

Leer *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, es aventurarse en la memoria histórica-literaria de la dictadura del Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia, líder político liberal que gobernó Paraguay durante el periodo de 1811 a 1840 (aunque a partir de 1814 fue oficial su mandato), y quien abogó por la constitución de una República independiente con soberanía popular. El exdictador Francia, desde las trincheras de la historiografía, es criticado por el rigor con el cual condujo a Paraguay, por lo que se le presenta como un tirano que encaminó a su nación al oscurantismo; por otro lado, es tratado como el personaje histórico que trazó el camino de la independencia y de cambio político. No obstante, a diferencia de este discurso for-

mal, y en contraste con las novelas históricas tradicionales, que configuran a los personajes históricos en su esplendor de héroes nacionales, en *Yo el Supremo* se construye al dictador desde su ruindad, ya enfermo y convaleciente, en diálogo constante con su secretario Policarpo Patiño. Guillermo Tedio, debido a esta característica, señala que *Yo el Supremo*, al igual que *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez y *El recurso del método* de Alejo Carpentier, son novelas que se ubican en una perspectiva exterior por configurar a “sus” dictadores “desde sus conciencias instaladas en la soledad del poder”.¹

Por supuesto, como toda novela de corte histórico, *Yo el Supremo* recrea la historia nacional, pero no para exaltarla, sino para configurarla como un discurso oficial y formal opresivo, unitario y centralizador (monolingüístico), un discurso de sistema cerrado que no suponía nada fuera de sí mismo. Por ello, “no se queda en la contemplación pasiva del pasado; siempre está proyectándose hacia el presente como una forma de mediación entre el autor, portavoz de su colectividad, y su propia época”.² Esto la convierte, parafraseando a Mijail Bajtín, en una novela directa y conscientemente crítica, saturada de ideología con respecto a la atmósfera histórica, orientada al “diálogo social” de los aspectos de la conciencia socio-verbal.

Yo el Supremo tiene como *cronotopo*³ el Paraguay del siglo XIX, aunque manifestando pasajes históricos anteriores

¹ Tedio, 2004, p. 1.

² González, 2011, p. 31.

³ El término *cronotopo* es usado por Bajtín para determinar la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura, como el carácter indisoluble del espacio-tiempo. Así, el cronotopo es una categoría de la forma y el contenido en la literatura, un elemento para especificar las configuraciones espaciales y temporales como un todo inteligible y concreto.

y posteriores a este siglo, creando un anacronismo con propósitos humorísticos, con el objeto de desacralizar —a veces ridiculizar— el discurso oficioso que desde la historia y la literatura se ha construido. A diferencia de otras novelas históricas anteriores, *Yo el Supremo* configura la historia del Paraguay desde la voz del Dr. Francia, es decir, desde la voz de la dictadura, desde la intimidad de su alcoba, no desde los hechos oficiales registrados, representados e inmortalizados por la conciencia dominadora. Siguiendo a Bajtín, desarticula y resignifica el pasado absoluto (supuestamente glorioso) de la nación paraguaya. Es la percepción del tiempo a partir de una particular ideología (Bajtín).

Yo el Supremo, paradigma de la narrativa de fines de siglo xx, es una novela con una aguda conciencia de los problemas políticos, históricos, económicos y culturales de Paraguay, vistos a través de la “biografía” simbólica del Dictador Perpetuo. Por medio de esta polémica figura, Roa Bastos logra evidenciar el modo en que opera el poder, el discurso hegemónico y centralizado, para desarticularlo posteriormente teniendo como estrategias la parodia, la ironía, la carnavalización, la transtextualidad, las relaciones dialógicas, etcétera. De inicio, se hace evidente que la novela es la parodia de varios textos pertenecientes digamos al discurso “hegemónico”, pero sin duda el texto central al cual se parodia es *El Supremo Dictador* (1964) de Julio César Chaves, presidente de la Academia Paraguaya de la Historia (1956-1973) y uno de los grandes historiadores de Paraguay. Esta obra es considerada como la biografía más “objetiva y seria” sobre el Dictador, motivo suficiente para que Roa Bastos cuestionara sobre la supuesta verdad con la que se escribe sobre el pasado. Así, toda la novela es una crítica a los parámetros historiográficos, a los conceptos en apariencia irre-

futables, absolutos e inamovibles con los que se representan los hechos históricos.

Su estructura está determinada por distintas modalidades narrativas: pasquines, apuntes del Secretario, cuaderno privado del Supremo, circular perpetua y notas a pie de página del Compilador (entre líneas sabemos que se apellida Roa Bastos), dispuestas sin aparente unidad, como textos independientes, pero que, incluso, podrían funcionar como capítulos o apartados. Juan Manuel Marcos, para entender la estructura de *Yo el Supremo*, agrupa los fragmentos (*modalidades narrativas* como las llama Milagros Ezquerro) por asociación, con lo cual resultan diversos grupos discursivos que permiten entender la configuración total de la novela, tales como monólogos aparentemente normales del Supremo; monólogos delirantes del Supremo; circular perpetua; letra desconocida en la circular perpetua; letra desconocida en el cuaderno privado; diálogos de Patiño; diálogos de terceros; la voz tutorial; el cuaderno de la bitácora; comentarios históricos del Supremo; notas del Compilador; notas de otros autores; dos breves notas del Supremo y diversos documentos. En cada uno de ellos se observan las relaciones de poder que sostiene el Dictador con el Secretario, con el Compilador, con otros personajes y autores e, incluso, con el propio lector. Asimismo, en ellos se hace constante reflexión sobre el lenguaje como un sistema imperfecto para adquirir y mostrar conocimiento real de las cosas.

El Compilador es una figura importante porque, supuestamente, es quien da a conocer todo el material escriturario que se salvó de ser quemado por la muchedumbre enardecida, y quien se encarga de editar, junto con un corrector, ese material histórico. La novela, además, opera con una compleja intertextualidad significativa a lo largo de la trama, poniendo en diálogo constante los hechos históricos con los literarios,

filosóficos y lingüísticos, no sólo del siglo XIX, sino de toda la larga tradición occidental y latinoamericana. A esto, justamente, es a lo que Bajtín denomina *plurilingüismo dialogizado*, la inserción en la novela de todo ese lenguaje ajeno representado en otro lenguaje artístico para expresar una orientación y posición ideológica-social.

Asimismo, esta obra de Roa Bastos se manifiesta a partir de los rasgos más característicos de la literatura de América Latina, como la hibridación de módulos culturales y étnicos, el coloniaje, el valor semántico de su lengua indígena, la visión de mundo del pueblo paraguayo, la vinculación con lo político y social, etcétera. A través de ello se confirma la singularidad intransferible de la literatura de estas tierras, al menos de la escrita en su periodo correspondiente. Se trata, pues, de una obra que surge de una literatura al servicio social, escrita en el destierro,⁴ que no sólo denuncia la miseria nacional o describe los conflictos entre los hombres y la naturaleza del lenguaje, entre los hombres y la historia, sino que, además, invita a la lucha (sin ser un discurso panfletario, más bien reflexivo y subversivo), creando una literatura partidaria, surgida desde la ideología comunista. Esto en tanto que, en varias modalidades narrativas, señala el Supremo que escribe con tinta roja, como alusión simbólica a sus inclinaciones socio-políticas. Estas características son las que Bajtín pone en relieve en el todo del

⁴ En 1947, poco después de regresar a Paraguay, luego de tres años de colaborar como corresponsal y locutor de la BBC de Londres (en la Segunda Guerra Mundial), Roa Bastos fue exiliado por el gobierno del dictador Higinio Morínigo, una vez fracasado un golpe de Estado en su contra. En este mismo año se desata en Paraguay la guerra civil, en la que indirectamente participó Roa Bastos, y de la que surgen posteriormente obras importantes. Finalmente Roa Bastos vivió en el exilio por más de cuarenta años, hasta la caída en Paraguay del dictador Alfredo Stroessner.

mundo novelesco, pues contribuyen al diálogo con la conciencia de la lengua y con su carga ideológica social, creando un discurso abierto, con tendencias descentralizadoras y centrífugas. El conjunto de todos estos elementos es lo que provoca una interacción dialógica y, posteriormente, una significación estilística. Esto es el dinamismo de la pluralidad novelística, la combinación de estilos dentro de una estratificación interna.

Ahora bien, con el término *centrípeto* Bajtín caracteriza al lenguaje oficial y único (unívoco) modelado por ciertos grupos sociales de dominación, que centralizaron la vida social del lenguaje, provocando un discurso obligado a agotarse en sí mismo, dentro de su contexto cerrado (monolingüístico), debido a sus pretensiones de autosuficiencia, sin tomar en cuenta la esfera semántico-verbal, es decir, sin la conciencia de la lengua saturada de ideología. El término *centrífugo*, por lo contrario, lo usa para denotar al lenguaje descentralizador, que apuesta por el plurilingüismo social, que va en contra de los lenguajes oficiales y de dominación de la palabra artística, que es sociolingüístico y no intralingüístico. Las *fuerzas centrípetas* provocarán una cosmovisión pretendidamente unívoca y absoluta, mientras que las *fuerzas centrífugas* una cosmovisión plural y dialógica. En este sentido, *Yo el Supremo* es una obra que refracta fuerzas centrífugas y descentralizadoras. No obstante, las fuerzas centrípetas y las fuerzas centrífugas no sólo podemos entenderlas como un asunto literario, sino como un asunto cultural, que afecta el destino de los grupos sociales, tal como lo veremos en el transcurso del presente análisis.

Por lo anterior, leer esta novela de Roa Bastos es encararse a una confrontación constante de dicotomías, es reconocer dualidades en tensión de alto grado significativo, las cuales intervienen en el nivel de la diégesis y en el nivel del discurso. Se trata de dicotomías que, en su mayoría, surgen de una mis-

ma rama, de una misma fuente o fuerza, pero que al transcurrir la novela se van oponiendo mutuamente para construir un significado simbólico a través del cual reflexionar e interpretar la obra. Sin duda, el lenguaje es la base principal de donde parten estas dicotomías antagónicas, es el origen de la bifurcación, donde se inicia el proceso de estas dualidades transcendentales. De este modo, más que las dualidades o dicotomías, es el lenguaje el que se encuentra en el punto central del texto, ya que, como veremos, el lenguaje está permanentemente en la mira, no sólo para dar sentido a los actantes y a las acciones, sino para entender la configuración de la novela, así como para reconstruir la ideología política y literaria que manifiesta (en un sentido *plural*). Asunto en el cual nos centraremos para, posteriormente, subrayar el surgimiento de la poética de la escritura robastiana. Se trata, entonces, de la palabra como objeto condicionado o impregnado de las circunstancias ideológicas y literarias. Sin embargo, no sólo se trata de la inserción de expresiones lingüísticas (lenguaje ajeno) que refractan los personajes para dar cuenta de una conciencia real del contexto ajeno vuelto propio, sino de una reflexión acerca de la palabra en sí, de su relación con ella misma y con el mundo de las cosas.

Así, se discuten las dicotomías que nacen a partir del lenguaje (funcional y simbólico), predeterminados por grupos hegemónicos, aunque ambos, a fin de cuentas, involucrados en un mismo asunto estético. Es el lenguaje entendido en bifurcación, como las caras de una moneda, bajo una perspectiva lingüística, política, histórica y literaria. A pesar de que en primera instancia la protagonista es la historia nacional, en realidad el meollo de la novela es la confrontación del lenguaje (ibérico-centrípeto y paraguayo-centrífugo), el cual después se perfila como una confrontación cultural, como fuerte crítica hacia el sistema político y hacia el sistema literario de los años

setenta. En este sentido decimos que es una novela orientada políticamente, pues no sólo es configurada en razón de novedosas técnicas narrativas, sino también de la ética del autor comprometido con las luchas del pueblo. El lenguaje, de este modo, es el medio para apuntar cómo un asunto histórico-político se convierte en un asunto estético. En esta interrelación dialógica entre varios lenguajes es que Bajtín encuentra la razón del sistema de la obra novelística.

Bajo estos presupuestos podemos entender la primera dualidad de trascendencia que emerge del lenguaje de *Yo el Supremo*: escritura/oralidad. La escritura en representación de las fuerzas centrípetas y centralizadoras y la oralidad caracterizando las fuerzas centrífugas y descentralizadoras. A partir de esta dualidad, digamos primaria, se desencadena una serie de conflictos que repercuten en las dimensiones espacial, temporal y actancial, en el nivel del narrador y del semántico, al igual que en la configuración ideológica de la novela; esto último entendido como el conjunto de ideas que caracterizan el pensamiento literario y político de *Yo el Supremo*, y de donde surge, como veremos posteriormente, la poética de la escritura. Será, entonces, a través de las dicotomías y sus conflictos que develaremos esta poética de la escritura, la cual nos interesa escudriñar para señalar cómo repercute en los niveles de contenido, ideológico y estructural.

En primera instancia, con los conflictos suscitados entre oralidad/escritura podemos entender la relación dialógica de los personajes principales: el Dictador Supremo y el Secretario, quienes representan esta importante dicotomía. El Dictador Supremo simboliza la oralidad (él dicta, entendido el término en su doble sentido semántico), mientras que el Secretario representa la escritura (él escribe). Sin embargo, el conflicto de la escritura radica en que el Supremo no desea en-

tenderla en un sentido digamos “tradicional” (grafocéntrica), ya que para él la escritura tradicionalmente ha representado la autoridad, la represión, un ataque contra las culturas originarias y orales de América Latina, en particular la guaraní; la escritura fue el arma infalible con la cual se dominó a los pueblos nativos y se impuso un modelo de vida y una manera especial, aunque no por ello “verdadera”, de entender el mundo; fue, a fin de cuentas, la que ejerció las fuerzas centrípetas dentro de las sociedades. Precisamente por este motivo el Supremo desea entender la escritura diferente: resemantizada, reinventada, desfetichizada, descentralizada, fuera de su manera tradicional de comprenderla. El Supremo, debido a estas razones, representa la defensa por las culturas orales, por una cultura de lenguaje “vivo” y, por tanto, “verdadero” (según parámetros del personaje), inmediato, personal y a la vez colectivo; y no una cultura de escritura, de lenguaje “muerto” y, por ende, “falso”, mediato, impersonal y ajeno, como para el Secretario es la escritura (él escribe como un autómeta de la palabra). Al resemantizar el concepto escritura se propone la idea de una nueva escritura, donde el fonos y el grafos convivan como acto comunicativo natural. Además, proponiendo una reconciliación entre dos culturas con problemas históricos, y planteando, con ello, una narrativa contemporánea híbrida, producto de dos lenguajes con sistemas de pensamiento distintos, basados cada uno en el grafos y el fonos. Razón por la cual, como apuntamos páginas arriba, en *Yo el Supremo* se evidencia un marcado lenguaje guaraní y castellano, una manifiesta sabiduría popular e intelectual, en representación de dos sistemas de visión de mundo.

A partir de las relaciones entre oralidad (centrífuga) y escritura (centrípeta) surgen otras dicotomías: castellano/guaraní, grafos/fonos, dominante/dominado, centralizador/descentralizado, oficial/no oficial, muerto/vivo, mediato/inmediato, falso/

verdadero, ajeno/propio, imposibilidad/posibilidad, impersonal/personal, individuo/colectividad; todas en confrontación, no sólo por su sentido semántico opuesto, sino por la carga ideológica que se les imprime en la novela. No obstante, todas estas dicotomías (relaciones dialógicas) confluyen en una sola categoría: el lenguaje, elemento discutido para configurar la trama y la estructura, así como para generar ideología, tal como hemos señalado y como detallaremos posteriormente. El lenguaje se bifurca en la dicotomía primaria de la novela: castellano (simbolizado por la escritura) y guaraní (simbolizado por la oralidad). De esta dualidad se desencadenan los conflictos de la novela, y desde donde se observan las causas ideológicas y estéticas de Roa Bastos, autor implícito.

Debido justamente a esta confrontación de lenguas se convierte la novela en una reflexión lingüística, a su vez que filológica (al inicio de la obra se reproduce un manuscrito del siglo XIX, redactado a usanza de la gramática de la época). El hecho de que el castellano sea la lengua destinada a los asuntos administrativos, científicos, literarios, formales; y que el guaraní sea sólo lengua oral destinada al intercambio afectivo, familiar y de expresión íntima, provoca en Roa Bastos la necesidad de configurar en su espacio ficticio la complicada reflexión en torno al sentido de la escritura y la oralidad, del poder escriturario (representado por el castellano) sobre el poder del habla (representado por el guaraní), así como sus repercusiones en la conformación de los grupos sociales. Así, Roa Bastos plantea la dicotomía que significa la presencia conflictiva del guaraní, lengua relegada a la condición de la oralidad, y del castellano, lengua símbolo de colonización y dominio (aunque, debemos reconocer, el español actualmente también es una lengua dominada económica, política e ideológicamente por la dependencia neocolonial). Esto, sin lugar a dudas, se presenta como problema de bilingüismo (hibridación)

en Paraguay, aunque trasladado al espacio literario, ya que hablar de esta diglosia es reconocer que el guaraní y el castellano, a pesar de ser las dos lenguas nacionales, no gozan del mismo estatuto oficial. Roa Bastos explica este hecho:

Pero, en sentido más profundo, hay también una ambigua e indiscernible constrictión ideológica inherente al empleo de la lengua culta: el escritor, el narrador, el novelista, al optar por la escritura en castellano (opción por otra parte normal puesto que la lengua culta y escritura se corresponde como estructuras simétricas en oposición al concepto de literatura oral y popular cuyos medios son completamente diferentes); al elegir el narrador la escritura en castellano asume consciente o inconscientemente el rol, la posición ideológica de la cultura y de la lengua dominante.⁵

Aunque, a nuestro juicio, la propuesta es, precisamente, hacer del espacio de ficción un medio de reconciliación, donde la condición de estas dos lenguas sea la misma. Es tomar conciencia de la situación socio-histórica y literaria de Paraguay, asumiendo una posición bilingüe como parte de una realidad cultural. Asimismo, es entender a la literatura como un objeto ideológico con base en la hibridación cultural. De esta manera es como Bajtín entiende el sistema de la obra novelística, pues reconoce que en ella la hibridación se sustenta por la estratificación de lenguajes sociales, no como una simple reproducción exacta, no como una reproducción empírica de ellos, sino como construcción de su propia imagen artística. En ello se localiza, a decir de Bajtín, la consolidación de la novela como género, producto de las particularidades del sistema novelístico, no de las particula-

⁵ Roa Bastos, 1986b, pp. 131-132.

ridades o individualidades del artista. La novela, con ello, se fija como un puente entre el discurso literario y el mundo.

Esta reflexión, como apuntamos, influye no sólo en el contenido de la novela, sino, efectivamente, en su estructura y en la generación de ideología referente a la escritura literaria y a la historia del pueblo paraguayo. Además, esta discusión de las dicotomías afecta en la construcción semántica de *Yo el Supremo*, pues aunque Roa Bastos escribe en castellano, se evidencia en la novela una escritura marcada por el idioma indígena, debido a una mezcla de vocablos guaraníes con términos castellanos, de tal suerte que resulta un estratégico juego literario de bases híbridas. En el estudio introductorio de *Yo el Supremo*, Milagros Ezquerro, crítica de la producción literaria de Roa Bastos, señala:

Para un escritor paraguayo que escribe en castellano se trata de escribir un castellano en el cual se ‘escuche’ el guaraní, incluso para aquellos que no conocen esta lengua. Esto supone un trabajo muy hondo de la escritura porque no basta con introducir voces, expresiones, modismos guaraníes que no modificarían sustancialmente la lengua utilizada. Se trata, en realidad, de escribir un castellano ‘habitado’ por el guaraní, modificado, informado por él.⁶

Roa Bastos sabe que no puede evadir el universo cultural del guaraní, muy a pesar de la lejanía impuesta por el exilio (vivió fuera de Paraguay por más de cuarenta años). El guaraní, lengua viva del pueblo paraguayo, es el yacimiento de donde extrae su arquitectura verbal y donde se solidifica su narración. A su vez, los mitos guaraníes funcionan como pautas para rea-

⁶ Ezquerro, 2005, p. 73.

lizar una metaforización de los referentes históricos, una mitificación de sus personajes y una simbolización de las situaciones. Se trata de una narrativa que se nutre de momentos inscritos en la memoria histórica, pero transmutados por medio de los mitos de la cultura popular paraguaya, de tal suerte que se pone en conflicto lo oficial-centrípeto (que está escrito) con lo no oficial-centrífugo (que permanece en la memoria y que trasciende por la oralidad de modo marginal). De esta forma, el Dr. Francia, autonombrado el Supremo, se convierte más que un personaje histórico, en un personaje literario, totalmente simbólico e imaginario, dedicado a una dura crítica de lo que significa la historia de su país, a través de la escritura y la oralidad. Además, el Supremo es el personaje que encara la dicotomía no sólo de las dos formas de la lengua (oralidad y escritura), sino de las culturas distintas en tensión debido a su pasado histórico, e incluso también debido a la diferente tipología morfológica de cada una de las lenguas que representa a cada cultura, así como al distinto sistema de pensamiento que generan.

La dicotomía posibilidad/imposibilidad está ligada directamente con el sentido que el Supremo le va otorgando a la escritura y a la oralidad, y por tanto al lenguaje. En la novela, el personaje cuestiona cuáles son las posibilidades de la lengua (oral y escrita), cuáles son sus alcances y cualidades como sistema comunicativo. Sin embargo, reconoce que esas posibilidades son limitadas para la escritura, puesto que lo entiende como un sistema que anula elementos trascendentes de la comunicación y de la cultura, mientras que las posibilidades de la oralidad son más amplias, en tanto logra conjuntar muchos más elementos verbales y extraverbales, así como culturales, que la escritura no puede debido a sus “limitaciones” gráficas. La idea de imposibilidad emerge cuando el Supremo se da cuenta que no puede crear una escritura donde la oralidad se escuche, donde la orali-

dad y todos sus elementos extralingüísticos se impregnen. Así, él propone una escritura no entendida en sentido tradicional (grafocéntrica), más bien en un sentido utópico, una escritura inexistente, donde la realidad pueda representarse en todos sus aspectos; sin embargo, esa escritura es imposible, porque imposible es representar en palabra escrita lo que significa el mundo, su realidad, lo que es la cultura guaraní en todos sus aspectos histórico-culturales. Reconoce que no es la oralidad sino sólo la *imagen artística* de la oralidad (Bajtín). De este modo, aunque la novela está escrita con presencia guaraní, se da cuenta el personaje narrador que es una imposibilidad constatar todo lo que significa una lengua meramente oral; es una imposibilidad empatar dos sistemas de pensamiento diferentes, no sólo porque son dos formas de estructura mental, sino porque se trata de dos culturas distintas. Por tanto, el personaje reconoce que no se puede inventar una escritura que dé cuenta completa de la realidad, donde el signo corresponda al objeto al cual designa; asimismo, no se puede crear un lenguaje donde confluya la escritura y la oralidad, puesto que no se puede traducir a grafía la gestualidad de la cultura, los ritmos y flexiones de la palabra “viva”. Precisamente en la imposibilidad es donde el Supremo Dictador encontrará su fracaso como sujeto que intenta ejercitar la palabra escrita a través de Policarpo Patiño: “Le cuesta a Patiño subir la cuesta del contar y escribir a la vez; oír el son-*ido* de lo que escribe; trazar el signo de lo que escucha”.⁷ De esta imposibilidad surgirá el conflicto de estas dos expresiones del lenguaje. De esta confrontación, de esta dicotomía en conflicto que repercute en toda la configuración de la novela, el Supremo descubre su experiencia como sujeto frente al lenguaje, donde

⁷ Roa Bastos, 2005, p. 111.

reconoce, finalmente, que la escritura y la oralidad son dos entidades independientes.

Sin embargo, ¿por qué el Supremo, a pesar de reconocer la independencia mutua de esta dicotomía, continúa defendiendo la oralidad en la escritura? El porqué se encuentra en el valor simbólico que se le otorga a la oralidad, valor con figura geométrica con la que se interpreta a la oralidad y a la memoria, y con la cual se explica la estructura de la novela. Al respecto, apunta Elsy Rosas Crespo:

El símbolo que mejor sintetiza la visión de mundo de las comunidades orales es el círculo, el eterno retorno de las ideas y las acciones de la comunidad, orientadas casi siempre hacia la preservación de valores como el orden, la continuidad, la tradición y la memoria.⁸

En *Yo el Supremo*, la idea de lo circular resulta crucial, a la vez que conflictiva. En principio, la trama de la novela se ve afectada por la escritura constante de circulares, dictadas por el Supremo y por anónimos escribientes. A lo largo de la novela se problematiza sobre la autoría de estas circulares, sobre los mandatos manifiestos por mano anónima, por lo cual el Supremo siempre le exigirá a su Secretario: “Hazme saber de inmediato, antes de que se enfríen mis cenizas, quién firmó la circular”.⁹

En particular, se hará énfasis constante en la “Circular Perpetua”, manera de nombrar el Supremo a sus escritos dirigidos a sus gobernados. Al denominarla de esta forma se devela el

⁸ Ver: “Ficcionalización de la oralidad y fetichización de la escritura: dos constantes en la narrativa colombiana actual”, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/litocolom.html> (consultado el 11 de junio de 2010).

⁹ Roa Bastos, 2005, p. 105.

Poder Supremo del Dictador, pero también el Poder Supremo de la escritura frente a la oralidad, pues, debido al tono de decreto y dictamen destinados a los funcionarios de Estado, se critica el poder que se le otorga a lo escrito desde el poder mismo; un poder que, además, es perpetuo. De esta forma, la escritura se ejerce en su doble poder destinado a la dominación y al mandato. Entendido bajo estos parámetros, el conflicto de la dualidad dominante/dominado se hace presente a partir de la idea del círculo, y además al entender este conflicto como un asunto perdurable. La escritura-dominante (la que siempre ha tratado de “meter por la fuerza al Paraguay en el rodeo [círculo] vacuno de las provincias pobres”¹⁰ y la oralidad-dominado serán, por tanto, un problema recurrente en el ámbito de la novela, y al ser recurrente y circular, por tanto, será perpetuo, es decir, sin fin, como el círculo.

Jesús Aranda Palacios, en “Vuelta a la oralidad”, señala: “Dado que en una cultura oral primaria el conocimiento que no se repite en voz alta desaparece pronto, las sociedades orales deben dedicar gran energía a repetir una y otra vez lo que se ha aprendido arduamente a través de los siglos”;¹¹ es lo que Walter Ong (1999) denomina *psicodinámica de la oralidad*, el modo repetitivo (circular) en que ésta opera. El círculo simboliza el proceso cíclico del pensamiento oral, la manera constante y eterna en que éste se conserva; además, el Supremo hace referencia en toda la novela que se trata de una escritura circular destinada a leerse en voz alta, haciendo alusión a sus inclinaciones por la oralidad. El mismo personaje señala, paradójicamente, una condición de este proceso cíclico: “Lo que prolijamente se re-

¹⁰ Roa Bastos, 2005, p. 214.

¹¹ Aranda, 2004, pp. 75-76

pite es lo único que se anula”.¹² En realidad así es el asunto de la memoria (que sólo se practica con la oralidad, según el Supremo): nunca se detalla, nunca se precisa, no se repite siempre igual, nunca continúa siendo la misma, ya que cuando se busca su exactitud se detiene su condición de movimiento, su condición de repetición siempre deformada.

Asimismo, la metáfora del círculo funciona como un programa de lectura, como un modo específico de señalar cómo es que debe ser leída la novela:

Lean muy atentamente las anteriores entregas de esta circular-perpetua de modo de hallar un sentido continuo a cada vuelta. No se pongan en los bordes de la rueda, que son los que reciben los barquinazos, sino en el eje de mi pensamiento que está siempre girando sobre sí mismo.¹³

Es la idea del círculo, o más bien del centro del círculo, pero no en su estado estático, sino en movimiento, lo que define no sólo la lectura de esta novela, sino la literatura en general, pues su sentido sólo se encuentra en el centro (en el fondo, en su sentido connotativo) y no en la superficie (en su sentido denotativo); debido a esto, quien se sitúa en los bordes termina con “barquinazos” y sin entender nada, como diría el Supremo. La escritura está relacionada de modo directo con los ejes del círculo en movimiento: “La Naturaleza enroscada es una espiral-perpetua. Ruedas que nunca se paran. Ejes que nunca se rompen. Así también la escritura”.¹⁴ Esto corresponde con el pensamiento bajtiniano, en el sentido de que la novela no se consolida en

¹² Roa Bastos, 2005, p. 151.

¹³ Roa Bastos, 2005, p. 214.

¹⁴ Roa Bastos, 2005, p. 165.

un lenguaje único, aislado, sin movimiento y homofónico, sino en una interacción social de multiplicidad de movimientos que provocan un plurilingüismo siempre activo. La escritura está en constante movimiento porque la lengua es dinámica, porque siempre confluye en ella una estratificación, una interacción de “diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida)”.¹⁵

Con la idea de lo circular, el Supremo hace también referencia al sentido de la oralidad, al modo de transmitirse generacionalmente la sabiduría del pueblo: el eterno retorno de los conocimientos populares. No resulta descabellado que la dualidad escritura/oralidad esté mutuamente relacionada por medio de lo circular, en tanto el término *circular* lo podemos entender como un proceso que relaciona dos elementos que se explican recíprocamente; estos dos elementos pueden ser los dos puntos de encuentro involucrados en el círculo, aunque sin principio ni fin. De la misma forma, estos dos elementos pueden ser la escritura y la oralidad, dos puntos de encuentro que aunque son independientes siempre se encuentran en relación mutua y directa (dialogizada), girando recíprocamente en un mismo eje. Precisamente por ello, aunque el Supremo dicta todo el tiempo al Secretario, termina él mismo ejerciendo el poder de la escritura al redactar sus recuerdos o sus notas íntimas, intercambiando, por otro lado, los papeles que han ejercido el castellano y el guaraní; el guaraní, simbolizado por la oralidad, ya no será la lengua que se ocupe sólo para asuntos personales e íntimos, sino será ahora función del castellano, es decir, de la escritura. De este modo, entonces, la oralidad y la escritura funcionan dentro de un proceso circular, con funcio-

¹⁵ Bajtín, 1989, p. 81.

nes intercambiables, indivisibles y mutables, según el girar de la figura. Además, el movimiento del círculo denota la fuerza de la lucha entre dos lenguajes: uno oficial (centrípeto) y otro no oficial (centrífugo). Se trata, finalmente, de una confrontación entre una lengua predominante y una dominada, las cuales buscan su interacción social e ideológica en un mismo movimiento circular, como un todo indivisible, no unívoco, sino polifónico: “Las lenguas se iluminan recíprocamente: pues una lengua sólo puede verse a sí misma a la luz de otra lengua”.¹⁶

La idea de lo circular se involucra en el modo de narrar del Supremo, pues su memoria está directamente ligada con el retorno de los sucesos históricos y culturales, tal como se verá en el próximo capítulo. De igual forma, lo circular repercute en la estructura del texto, aunque se trata de un círculo fragmentado, ya que la novela se compone de una diversidad de modalidades narrativas que están a la vez unidas y separadas (aunque estratificadas, organizadas artísticamente). El resultado es una novela que paralelamente otorga sentido de lo global (circular), de lo que está unido, pero al mismo tiempo fragmentado (como las lenguas en cuestión en su circunstancia social). Esto será, sin duda, un asunto simbólico del significado que se le da a la escritura y a la oralidad, como dos entidades a la vez involucradas y a la vez ajenas, aunque unidas, finalmente, por el círculo que es el lenguaje, por la polifonía dialogizada. Esto supone una postura ideológica muy particular en relación con la escritura y la oralidad, de ahí que interpretemos el actuar y pensar del Supremo como una experiencia del sujeto frente al lenguaje en relación constante con el mundo de las cosas.

Bajo este sentido, en *Yo el Supremo* se hace una fuerte crítica de la *fetichización de la escritura* (término propuesto por

¹⁶ Bajtín, 1989, p. 457.

Martín Lienhard), “la victoria de una lengua predominante [y] la eliminación de otras”,¹⁷ para con ello entrar en terrenos de la filosofía del lenguaje, de la crítica política y de la teorización de la novela. De la filosofía del lenguaje porque cuestiona la propia naturaleza del sistema lingüístico. De la crítica política porque se reconoce que es a través de la escritura que se ha dominado la cultura guaraní, se ha impuesto un modelo social ajeno a la cultura nativa (de aquí surge la dicotomía ajeno/propio), que por medio de la fetichización de la escritura se ha subordinado a la oralidad, asumiendo como hecho irrefutable la suprema importancia de la cultura escrita. De la teorización de la novela porque se apuesta por un modo especial de escribir literatura, una manera particular de crear una narrativa propia de América Latina, y porque además se arriesga, de manera indirecta, a definir la novela como un género híbrido. Asimismo, se hace una crítica a aquella literatura que asumía la realidad con cualidades susceptibles de ser plasmadas en su totalidad (como molde exacto) a través de la escritura, como un lenguaje único con pretensiones de palabra auténtica. Sin embargo, a partir de los conflictos de esta dualidad se edifica no sólo otra fetichización de la escritura (la robastiana), sino una ficcionalización de la oralidad. La propuesta de escritura con oralidad se convierte en otra forma de fetichización, según hemos visto, pero a la inversa. La oralidad, entonces, se convierte en un sistema de lenguaje hecho ficción; aunque, como señala Bajtín, se trata, más bien, de una imagen simbólica del lenguaje marginal.

Ahora bien, la presencia de la oralidad en la escritura que se propone en *Yo el Supremo* no es en un sentido simple, pues como hemos apuntado, a Roa Bastos no le interesa imitar el guaraní, ni insertar aleatoriamente vocablos, ni mucho me-

¹⁷ Bajtín, 1989, p. 89.

nos reproducir el habla del pueblo paraguayo para “ambientar” el espacio de ficción, tal como se hacía en el siglo XIX y principios del XX. La transculturación lingüística (fusión del castellano y el guaraní) propuesta, más bien, es producto de una reflexión estética e ideológica con respecto al sentido de estas dos culturas. Se trata de ficcionalizar la oralidad partiendo de los conflictos emergentes de la producción mental de estos dos pueblos, para cuestionar el modo en que se representa el mundo desde estas dos formas distintas de comunicación. A partir de ello se discuten los problemas sociales a los que históricamente se ha enfrentado el pueblo guaraní, lo que convierte a la novela en un espacio de reflexión de los eventos sociales. Problemas que, sin lugar a dudas, son producto de las circunstancias lingüísticas, de la fetichización de la escritura frente a la oralidad con la cual se dominó y se evangelizó en esas tierras. De este modo, Roa Bastos no recurre a términos nativos para ambientar simplemente su novela, sino para confrontar, para crear tensión, para problematizar, para conflictuar, desde las trincheras literarias, los valores culturales de la dicotomía oralidad/escritura, ya que, además, influyen en la manera en como se ha configurado la realidad desde el espacio literario. En este sentido, ficcionalizar la oralidad y rechazar la fetichización de la escritura conllevan un doble objetivo: de crítica estética y de crítica político-histórica, las cuales tienen repercusiones en la configuración general de la novela.

No se trata de poner a “prueba” la eficacia de la escritura, su capacidad para transmutar una cultura en realidad novelística, en todo caso, se trata de poner de manifiesto las virtudes de la escritura, pero no para representar, sino para cuestionar realidades. Es decir, no se busca escribir la realidad, describirla, narrarla, imitarla, más bien problematizarla por medio de la reflexión de lo que significa la escritura y la oralidad; aunque

dejando entre líneas que hay una realidad (la oral, la guaraní) que no está hecha para escribirla, para reproducirla, sino para vivirla en su inmediatez. De aquí es donde emergen los problemas recurrentes de la confrontación de la cultura oral y de la cultura escrita. Sin embargo, a pesar de estas circunstancias, la realidad, como la historia, simplemente *se hace* en *Yo el Supremo*, como un acto natural que se produce en sí misma por medio de la escritura literaria.

Para Roa Bastos, la realidad no se reproduce, se cuestiona. Asimismo, la escritura no es ni para reproducirla en sí misma, ni para configurar el contexto social, es para conflictuarla desde su sentido más primario. De igual forma, cuestiona la historia como una realidad no hecha para imitarla cronológicamente, sino simbólicamente, ya que de manera explícita expresa que la historia no es sólo lo que ocurrió dentro del contexto de lo que pudo haber ocurrido, es decir, dentro de las posibilidades de la creación literaria.

En este sentido, en *Yo el Supremo* se problematizan los conceptos *realidad* y *referencialidad*. Cuestiona, a partir de las anteriores dicotomías, la imposibilidad de captar la realidad y de expresarla a través de la voz y la escritura. La realidad (tangibile, palpable y concreta), desde los parámetros ficcionales de esta novela, no puede asirse ni por medio de la oralidad, por más que ésta sea un lenguaje “vivo”, ni mucho menos por la escritura, que es un lenguaje “muerto”. Por esta razón, para el Supremo la realidad es algo que simplemente se inventa (como la escritura que propone), sin relación con la vida (sólo simbólicamente), aunque no con simples palabras comunes, no con palabras que todos damos por incuestionables:

Las formas desaparecen, las palabras quedan, para significar lo imposible. Ninguna historia puede ser contada. Ninguna

na historia que valga la pena ser contada. Mas el verdadero lenguaje no nació todavía. Los animales se comunican entre ellos, sin palabras, mejor que nosotros, ufanos de haberlas inventado con la materia prima de lo quimérico. Sin fundamento. Ninguna relación con la vida [...] Tendría que haber en nuestro lenguaje palabras que tengan voz. Espacio libre. Su propia memoria. Palabras que subsistan solas, que lleven el lugar consigo. Un lugar. Su lugar. Su propia materia. Un espacio donde esa palabra suceda igual que un hecho. Como en el lenguaje de ciertos animales, de ciertas aves, de algunos insectos muy antiguos. ¿Pero existe lo que no hay?¹⁸

El Supremo opta por crear su realidad proponiendo “palabras que tengan voz”, “palabras que subsistan solas”, es decir, palabras donde el grafos (escritura) y el fonos (oralidad) estén presentes, unidos su significado, significante y objeto referencial para tener vida por sí mismas, sin convención, sin arbitrariedades, sin referencialidad, puesto que la palabra, como diría Bajtín, “no sólo representa, sino que se representa”.¹⁹ Por supuesto, también la palabra escrita tiene sonido, aun la grafía no puede dejar de lado su sonoridad. Sin embargo, *Yo el Supremo* va más allá de esto, sin duda no deja de ser metafórico para dejar ver sus posturas ideológicas y estéticas. Más bien, lo que busca es un tipo de palabra autónoma, que signifique por sí misma, que sea autorreferencial, que su significado lo configure ella misma, sin necesidad de referentes ajenos que impongan sus leyes; una palabra, una escritura, que nombre lo innumerable, lo imposible, lo que sólo la connotación y el simbolismo pueden crear, más allá de la funcionalidad de la lengua. Aunque en *Yo el*

¹⁸ Roa Bastos, 2005, p. 102.

¹⁹ Bajtín, 1989, p. 153.

Supremo se haga referencia a circunstancias históricas del Paraguay, aunque tenga una realidad histórica reconocible, no desea ser el espejo de ello, sino de sí mismo; en todo caso, espejo roto, reflejo múltiple y deformado, de lo que se cree que es la realidad concreta. Señala Bajtín: “La palabra ajena, introducida en el contexto de un discurso, no establece un contacto mecánico con ese contexto que la encuadra, sino que pasa a formar parte de una combinación química (en el plano semántico y expresivo)”.²⁰

A partir de entonces se comienza a perfilar una idea de escritura, para poner entre líneas el modo en cómo se entiende la literatura, así como dejar clara la postura estética, la cual repercute en la ideológica. La escritura de *Yo el Supremo*, en este sentido, busca el espacio de su propio lenguaje inexistente, imposible pero real sólo en la ficción, donde la grafía no deje de lado la sonoridad; es decir, donde la individualidad de la escritura incluya la voz colectiva del pueblo. Esto es, crear un espacio novelístico polifónico, pluriestilístico y plurivocal (Bajtín).

Además, con ello se busca romper la idea de que la escritura, en su fetichización cultural, ha representado la autoridad, el modo infalible de legitimar, de otorgar eficacia a un mandato o una idea, de gozar de una supremacía política y de un prestigio bien reconocible; romper con la idea de que con la escritura todo se puede representar, todo y todos se pueden incluir. Más bien, en *Yo el Supremo* se apunta que esto no es más que parte de esa fetichización de la escritura, parte de su legitimación como lengua única, como “fuerzas centrípetas de la vida del lenguaje”,²¹ ya que en realidad es imposible representar en palabras todo lo que significa el mundo y su historia colectiva. Precisamente por esto, aunque en *Yo el Su-*

²⁰ Bajtín, 1989, pp. 156-157.

²¹ Bajtín, 1989, p. 89.

premo se apuesta por una escritura distinta, “desfetichizada”, el Dictador sabe que es imposible lograrlo, imposible reinventar la funcionalidad de la lengua y la estructura mental de los hablantes. Debido a esta imposibilidad, el Supremo termina en la desgracia provocada por los fallidos de su propia escritura, pues dice: “Escribir dentro del lenguaje hace imposible todo objeto, presente, ausente o futuro”.²² De aquí se desprende la poética de la escritura, construida a partir de esta imposibilidad, pero contraria y paradójicamente también a partir de la posibilidad de configurar una novela con escritura distinta, polifónica. Así, imposibilidad/posibilidad es una de las dicotomías en tensión de mayor importancia para la construcción de la poética que proponemos.

Ahora bien, cuando reconoce que escribir dentro de la lengua es un asunto imposible, el Supremo se lanza a la búsqueda de las mínimas posibilidades que ofrece la escritura, pues la novela es, precisamente, la exploración de lo imposible dentro de lo posible, por muy paradójico que esto parezca. La posibilidad de la imposibilidad del lenguaje está en la fuerza del *Yo Supremo* convertido en lo Otro, y lo Otro proyectado en la realidad del espacio ficticio. Bajo estos parámetros, en la novela se cuestiona la incapacidad de la lengua para dar cuenta de la realidad. El Supremo problematiza la realidad que evocan las palabras, y afirma que, en todo caso, es una realidad ficticia, sólo construida por el poder del imaginario (refracción de la imagen). La realidad que creemos conocer no es más que una realidad (pre) construida, y con mayor razón la que se configura desde la literatura, desde *Yo el Supremo*, que sólo es una realidad salida del Yo transformada en lo Otro, es decir, una realidad que desea despojar al Yo del lenguaje para situarla en un Otro, en un Nosotros, que eviden-

²² Roa Bastos, 2005, p. 336.

cie la ideología de la novela, que es también, en cierta forma, la ideología del pueblo guaraní. Para Bajtín, la relación con el otro es necesaria para la percepción de uno mismo.

Sin embargo, lo anterior no excluye la posibilidad de que la narrativa sea representacional, pues más bien pone de manifiesto los límites de la realidad extraliteraria y la imposibilidad de representar los hechos.

Bajo este presupuesto se discute la realidad, a partir de la escritura, en la medida en que se pretende entender la novela sin tratar de encontrar el origen de la representación, sin pensar en la realidad como el tópico sobre los orígenes de la escritura literaria, y viceversa, sin pensar en la escritura como la manera de representar la realidad. Ello con la idea de que la escritura no tiene como único cometido designar tal cual el mundo de las cosas, pues antes que nada tiene su finalidad en ella misma, como el pensamiento: “La única maternidad sería es la del hombre. La única maternidad real y posible. Yo he podido ser concebido sin mujer por la sola fuerza de mi pensamiento”.²³ Además, el Supremo cuestiona: “¿Podrías inventar un lenguaje en el que el signo sea idéntico al objeto?”.²⁴ Señala Bajtín:

La palabra es criticada por su actitud frente a la realidad: por su pretensión de reflejar verídicamente la realidad, de dirigirla y reconstruirla (pretensiones utópicas de la palabra), de sustituir la realidad por su sucedáneo (el sueño y la ficción que sustituyen a la vida).²⁵

²³ Roa Bastos, 2005, p. 250.

²⁴ Roa Bastos, 2005, p. 159.

²⁵ Bajtín, 1989, p. 227.

Se busca comprender a la novela desde los propios parámetros estéticos e ideológicos que postula ella misma, aunque sin dejar de lado la idea bajtiniana de que todo objeto estético está inserto en la unidad de la cultura, en un acto de correlación que deja entrever una circunstancia, un conocimiento social modelado en la obra.

Por lo anterior, no se pretende comprender la novela en un sentido de autosuficiencia (va en contra de las posturas bajtinianas y de la narrativa de Roa Bastos), pero sí de particularidad, en la medida de que todo texto literario es independiente frente a la realidad del conocimiento y del hecho que evoca. Ello debido a que en la obra literaria se transfiere la “realidad conocida y valorada a otro plano valorativo, la somete a una unidad nueva, la ordena de una manera nueva: la individualiza, la concreta, la aísla y la concluye, pero no anula en ella lo conocido y valorado”.²⁶ Es decir, la actividad estética, la construcción del espacio ficticio, crea su propia realidad, aunque a partir de la realidad de un conocimiento determinado. Sin embargo, la realidad de ese conocimiento pre-existente es solamente asimilada en una actitud estética dentro del contenido, pues no se trata de un calco, de una copia exacta. Más bien, la obra estética subordina a su unidad ese hecho o conocimiento dado. Afirma Bajtín: “[...] sólo bajo tal condición podemos hablar de una obra como obra de arte”.²⁷ Por supuesto, Bajtín tiene por ingenuo y frágil el hecho de creer entender la obra de arte como un objeto aislado de la unidad cultural, cuando es indispensable entablar relaciones con otros dominios culturales para comprenderla como objeto de conocimiento; la autonomía del arte se funda en su relación simbólica con lo cual designa, pero convirtiéndose, a

²⁶ Bajtín, 1989, p. 35.

²⁷ Bajtín, 1989, p. 41.

la vez, en un “lugar” aparte. Pero no por ello la obra se convierte en objeto equidistante a su referente, tal como lo señala el personaje principal de *Yo el Supremo*. De nueva cuenta, esto tiene que ver con los problemas planteados con el significado-significante-referente, lo cual se discute no sólo como problema lingüístico, sino como problema literario. Justamente a partir de esto se reflexionará la escritura, la realidad escrituraria de todo signo que se evoca desde la novela.

Por supuesto, en *Yo el Supremo* pesa en demasía “el efecto de lo real”, ya que se aluden hechos netamente identificables, un conocimiento histórico-político registrado. Sin embargo, a su vez, el marco de referencia es conflictivo, pues en la misma trama de la novela se discute con perspectiva irónica la referencialidad, el tópico del lugar que ocupan los acontecimientos históricos en la configuración del espacio ficticio, con la idea de que sin ellos es “imposible”, o al menos difícil, entenderlo.

Por este motivo, Bajtín señala que debe hacerse una distinción entre el material ético cognitivo y el material estético, “es decir, el elemento constitutivo del objeto estético dado, y aquellos juicios y valoraciones éticas que pueden ser efectuados y expresado en relación con el contenido, pero que no forman parte del objeto estético”.²⁸ De igual forma, debe pensarse que el escritor, además del conocimiento social preexistente, también tiene a la literatura como conocimiento ya concebido, debido a lo cual el artista siempre lucha contra las formas literarias ya establecidas, ya utilizadas. Así, el objeto estético es el constructo de una doble lucha: la resignificación del conocimiento preestablecido y la revaloración del material literario. En esta doble lucha es como debemos comprender los conflictos recurrentes de *Yo el Supremo*.

²⁸ Bajtín, 1989, p. 41.

Por otro lado está la idea de que “en América Latina, o el lenguaje mismo, es a veces incapaz de dar cuenta del exceso de realidad”,²⁹ queriendo decir que la noción de los límites del mundo no son los del lenguaje, que la realidad siempre supera, y superará, a la literatura. Julio Ortega, debido a lo anterior, apunta que “el lector lee estas novelas [refiriéndose a obras que tiene como referente explícito una situación ‘real’] no por su persuasión imaginativa sino por su hipótesis de verdad, y les exige, por lo mismo, las evidencias de esa postulación”.³⁰ Es decir, se rastrea al referente como si se tratara de un calco de la literatura, como si la obra fuera puramente cognitiva, un juicio ético puro con respecto a su conocimiento. Por tanto, la dualidad falso/verdadero aparece de modo constante en la novela, con la intención de conflictuar la realidad novelística, así como el modo de leerla, asuntos que repercuten en los problemas propios del lenguaje que se suscitan en *Yo el Supremo*.

La obra literaria, bajo estas circunstancias, se transforma en una realidad formal que asume los problemas del lenguaje, que cuestiona su espacio ficticio, que se centra en la escritura como aspecto que da individualidad estética y genérica. Se manifiesta, entonces, un interés concreto: la autorreferencialidad de la obra creativa. El Dictador Supremo señala: “[...] memoria-juicio dueña de una robusta imaginación [es] capaz de engendrar por sí misma los acontecimientos. Los hechos sucedidos cambian continuamente”.³¹ La literatura memoria es capaz, por sí misma, de desplegar los hechos y hacerlos mutar constantemente desde su espacio de ficción.

²⁹ Ortega, 1998, p. 63.

³⁰ Ortega, 1998, p. 70.

³¹ Roa Bastos, 2005, p. 97.

La autorreferencialidad del texto literario se ha estudiado en la actualidad como el rasgo característico de la obra posmoderna, a la cual, para evitar dificultades, llamaremos simplemente contemporánea. Entonces ésta se niega y se hace ensimismada, se vuelca hacia sí misma para mirarse, para cuestionarse, para señalar su discontinuidad, su ruptura, su heterogeneidad (su polifonía) y fragmentación (estratificada).

La autorreferencialidad hace patente una literatura densamente intelectual e ideológica, que cuestiona la autoridad del canon literario, que problematiza la discursividad; un ejemplo es, sin duda, *Yo el Supremo*. Estos rasgos se evidencian en su discurso compuesto por relatos yuxtapuestos, donde aparece la intertextualidad como elemento consciente que configura el espacio narrativo, construyendo, en varias modalidades, una narración en abismo o puesta en abismo (*mise en abyme*), con la cual el relato se presenta dentro del relato mismo. La literatura, de este modo, se manifiesta como una especie de simultaneismo. En estos rasgos se exhibe el proceso de la escritura misma y de la autorreferencialidad. La escritura, finalmente, se revela como:

[...] el verdadero 'personaje' del relato, escritura cuyo desplazamiento de signos descentra el relato y 'habla' su productividad significativa al extremo de elidir la presencia de un centro narrativo. Si autoconscientemente toda representación temporal y espacial se muestra como artificio verbal [...] lo que pone en escena la productividad textual y descubre la mirada del lector el juego de narrador y escritura.³²

³² Gaspar, 1996, p. 51.

En *Yo el Supremo*, dicha autorreferencialidad se advierte al reconocer el discurso del Dictador como una experiencia verbal que aspira a crear una escritura literaria que se piensa a sí misma, donde el lenguaje metafórico se transforma en una ideología estética de la escritura. Es lo que Bajtín denomina en la novela contemporánea *autocrítica de la palabra*, cuando desde la novela se critica a la novela. De este autocuestionamiento, de este ensimismamiento narrativo, emerge una postura de la creación poética de la obra, del sentido de la escritura, así como una postura ideológica sobre la cultura guaraní. No se trata de una reflexión directa, sino de una actividad que el lector, al reconocer la productividad textual plurilingüista y dialogizada, debe desentrañar. Por ello, el Dictador afirma: “Escucha. Atiende, vamos a realizar juntos el escrutinio de la escritura. Te enseñaré el difícil arte de la ciencia escriptural que no es, como crees, el arte de la floración de los rasgos sino de la desfloración de los signos”.³³ El espacio narrativo se convierte en el territorio de la reflexión, donde la escritura se somete a un examen y a una averiguación exacta y diligente para formar juicio acerca de ella; pero también es el terreno para desarticular, desarmar, desflorar, la escritura como material viviente de la literatura; pero de una literatura inserta en la cultura, en tanto que es consciente de sus posición social.

El sentido de la escritura, producto de ese rasgo autorreflexivo, resulta de una práctica hermenéutica, donde se traspasa la superficie del texto y se logra penetrar las profundidades: “No dice nada. No importa lo que se diga. Lo que importa es lo que está detrás. El sentido del sin-sentido”.³⁴ Así, el sentido de

³³ Roa Bastos, 2005, p. 160.

³⁴ Roa Bastos, 2005, p. 116.

la escritura se rastrea, se descubre. El Supremo, por esta razón, le recrimina a su Secretario:

Copia no lo contado por otros sino lo que yo me cuento a mí a través de los otros. Los hechos no son narrables; menos aún pueden serlo dos veces, y mucho menos aún por distintas personas. Ya te he enseñado cabalmente. Lo que sucede es que tu maldita memoria recuerda las palabras y olvida lo que está detrás de ellas.³⁵

Así, la novela exige atención no en la superficie (donde el lector se lleva “barquinazos”), no en los datos históricos (hechos no narrables), no en la trama, pues la trama no es lo que mantiene atento al lector, sino en la profundidad, en lo que hay detrás de la palabra, detrás de la anécdota; debido a ello, el sentido se descubre, se adentra en él, se penetra, como acto pasional, de donde surgirá el sentido de lo que para él es la literatura, sinónimo de escritura:

Voluptuosamente el papel se deja penetrar en las menores hendiduras. Absorbe, chupa la tinta de cada rasgo que lo rasga. Proceso pasional. Conduce a una fusión completa de la tinta con el papel. La mulatez de la tinta se funde con la blancura de la hoja. Mutuamente se lubrican los lúbricos. Macho/hembra. Forman ambos la bestia de dos espaldas. He aquí el principio de mezcla. Eh ah no gimas tú, no jadees. No, Señor... no jodo. Sí jodes. Esto es representación. Esto es literatura. Representación de la escritura como representación.³⁶

³⁵ Roa Bastos, 2005, p. 190.

³⁶ Roa Bastos, 2005, p. 162.

La representación no de la realidad real, sino de la realidad de la escritura, es un acto privado de comunión, más que de comunicación, donde se funden los opuestos, la mezcla de lo cultural, para hacer nacer la bestia de dos espaldas (culturas) llamada literatura, la mulata literatura que se representa a sí misma. Es un proceso donde se involucran los cuerpos, es decir, es interpersonal, nunca en solitario; por ello Arana Palacios señala que “la actividad corporal es sumamente importante en el discurso oral”,³⁷ ya que se involucra no sólo la palabra hablada, sino ese lenguaje no verbal que sólo se evidencia y se comprende en la comunión con el otro. De este modo, además, se descubre la unión de dos tradiciones literarias, producto de dos culturas: la escrita (castellano) y la oral (guaraní). Éste es el proceso de la escritura idealizada propuesta por el Supremo, la que se crea y se cuestiona en sí misma por medio de la hibridación.

El escrutinio de la escritura se torna en una práctica existencial, donde el individuo localiza su razón de ser, su identidad como resultado de dos entidades distintas. Es por este motivo que el Dictador asegura: “Al principio no escribía; únicamente dictaba. Después olvidaba lo que había dictado. Ahora debo dictar/escribir; anotarlo en alguna parte. Es el único modo que tengo de comprobar que existo aún”.³⁸ La oralidad (dictar) y la escritura (escribir) es lo que concretiza al ser, al Yo que representa al Supremo, pues en su unión se materializa la palabra. En comunión, esta dicotomía creará una nueva forma propia del Supremo, donde “Escribir no significa convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra sea real”.³⁹ En este sentido, oralidad y escritura se confrontan

³⁷ Arana, 2004, p. 78.

³⁸ Roa Bastos, 2005, p. 143.

³⁹ Roa Bastos, 2005, p. 161.

en el desdoblamiento especular del texto, en su propio reflejo producido por los procesos textuales.

Ello no significa, entonces, que debido a la autorreferencialidad el texto permanece aislado, lejos de una práctica y de una interpretación sociocultural. Argumenta Bajtín:

El aislamiento o la separación no se refieren ni al material, ni a la obra como cosa, sino a su significación, al contenido que se libera de algunos lazos necesarios con la unicidad de la naturaleza y con la unicidad del acontecimiento ético de la existencia.⁴⁰

La manifestación de cierta intuición cognitiva del contenido del objeto estético es inevitable, pero el “investigador debe recordar, sin falta, que todas esas intuiciones, por profundas que sean debido a su naturaleza, no están dadas en el objeto estético en su aislamiento cognitivo, y la forma artística no está dada en relación con ellas y no las finaliza”.⁴¹ Es decir, el compromiso del escritor no es el de completar, en el caso de Augusto Roa Bastos, la finalidad de la historia del Paraguay, ni el de representar lo que los historiadores no han querido develar, ni lo que la historia oficial no ha querido tomar en consideración. Por supuesto, señala Bajtín, los elementos cognitivos del contenido están relacionados con el aspecto ético de la obra (con la postura política de Roa Bastos), pero no dejan de ser “funciones puramente caracteriológicas”, parte de la individualización estética, por lo cual deben ser entendidos desde su autorreferencialidad, sin salirse, en este caso, del marco de *Yo el Supremo*.

Finalmente, con la referencialidad se trata de discurrir si todo signo es signo de algo, así como las relaciones que todo

⁴⁰ Bajtín, 1989, p. 63.

⁴¹ Bajtín, 1989, p. 44.

signo guarda con el objeto al cual simboliza, más allá de los terrenos de la funcionalidad de la lengua, como un encadenamiento de posibles significaciones. La arbitrariedad es, a todas luces, uno de los problemas recurrentes de mayor significancia en la novela. La arbitrariedad entendida como la nula relación del significado con el mundo de las cosas concretas. *Yo el Supremo*, en este sentido, es un signo lingüístico-literario sin relación directa con la realidad que muestra, muy a pesar de esos efectos de realidad que evidencia en el espacio ficticio. La relación es consigo misma, en cuanto se significa la novela con sus propias reglas de lenguaje, con sus propias posibilidades-imposibilidades de escritura que se enfrenta a ella misma. Aunque no se trata de romper la relación entre significado (concepto) y significante (conjunto fónico), pues los dos están impresos en la conciencia de los usuarios de una lengua, los dos se evocan juntos en toda circunstancia, en tanto los conceptos nunca son vacíos, innominados; más bien, se trata simplemente de cuestionar, no de romper, sino de paralizar dicha relación para reinventar un lenguaje, una realidad de lenguaje idealizado, aunque fallido.

A partir de ello, *Yo el Supremo* se despliega en problemas para edificar su propia “teoría” de la escritura, en la cual imprime, además de sus posturas literarias, su proyecto político, pues sin duda esta novela se ha convertido en una consistente crítica sobre el autoritarismo, impuesto por el poder de la escritura (entendida como un asunto del grafocentrismo) y por el poder político del mandatario de la sociedad paraguaya del siglo XIX. Los medios para manifestar estas posturas serán los conflictos surgidos a partir de las dicotomías, las cuales se irán reflexionando en el transcurso de la investigación.

II. La poética de la escritura en la estructura novelística

*La manía de escribir parece ser el síntoma
de un siglo desbordado.*

Augusto Roa Bastos

*El escritor, al escribir, va jalando la punta del lenguaje como un
hilo que se va desenredando para tejerse de un modo nuevo.*

Raúl Bañuelos

*Yo me conozco y llego a ser yo mismo sólo al manifestarme
para el otro, a través del otro y con la ayuda del otro.
Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia
se determinan por la relación con la otra conciencia.*

Mijaíl Bajtín

LA CONFIGURACIÓN DUAL DE LOS PERSONAJES

En *Yo el Supremo*, los personajes y sus palabras son el objeto de la representación verbal, con ellos se aporta ideología que da sustento a la poética de la escritura. Los personajes, por medio de la construcción de sus palabras, se refractan en

la novela como sujetos sociales, determinados históricamente, representando un lenguaje social y no un dialecto individual, como señala Bajtín al respecto del hablante en la novela. El Supremo, como personaje protagónico, no es en realidad un personaje histórico, sino un personaje simbólico, un personaje que “trata de encarnar, que trata de representar en su grandeza pero también en sus debilidades, con todas sus luces pero también con sus sombras, el carácter y destino de una sociedad como la nuestra”.¹ González Esteva señala que “el autor enfrenta el acto literario no como una creación original sino como un acto colectivo en el que se funden todo tipo de sucesos, creadores y lecturas”.²

De este modo, los personajes, al ser configurados con una fuerte significación social, otorgan con sus palabras un punto de vista especial acerca del mundo paraguayo, con el cual se pretende ofrecer una postura reflexiva acerca de la estratificación social condicionada por las dicotomías. Los personajes son construidos por su *decir* y *hacer*, quienes, en relación dialógica, fundamentan la preocupación de Roa Bastos referente a la escritura y sus tendencias hegemónicas. Ese *decir* y *hacer* de los personajes surge, como argumenta Marco Aurelio Larios (1990), de un montaje de varios documentos (modalidades narrativas), en los que el Supremo dejó escrita la historia del Estado paraguayo, así como sus reflexiones íntimas.

El actuar de los personajes aparece en la escena de la novela como parte de los documentos registrados por la historia, salvados de ser quemados por el pueblo, razón por la cual en muchas partes de la novela ese actuar y decir de los personajes no se completa, ya que fueron tragados por el fuego. Este

¹ González, 2011, p. 31.

² González, 2011, p. 31.

hecho será de mucha importancia para la construcción de la poética de la escritura, pues al aparecer en escena el *decir* como algo incompleto simboliza la incapacidad de la escritura para trascender en el mundo de la cultura de un pueblo.

Los personajes se convierten en registro de documentos de archivo, montados en estructura novelesca por el crítico compilador, con el propósito de sacar a la luz el resultado de su ardua investigación histórica sobre el Supremo. El compilador desea mostrar los materiales de su investigación para dar a conocer la “verdadera” historia del Paraguay, sin hacer intervenir su opinión, con el objeto de parecer lo más objetivo y apegado a la realidad posible. Mas el Supremo rebasa su actuar como personaje de archivo, muerto, sin posibilidad de defender su palabra, la construcción de su historia, y toma conciencia para reclamar la configuración que como personaje trascendente se hace sobre él. Así, el Supremo “cobra vida” de entre los viejos documentos editados, y se postra como un personaje inconforme, que cuestiona no sólo el hecho de que “manoseen” su escritura, que le otorguen características que él no acepta, sino el hecho de que tanto el compilador como los posibles lectores comprendan de modo torcido la historia oficial, la escritura, la oralidad, el destino del Estado paraguayo y, por supuesto, la literatura, asunto que poco a poco se va convirtiendo en el centro de discusiones, para posteriormente hacer surgir de ellas su proyecto narrativo escriturario. El Supremo, bajo estas circunstancias, rechaza la idea de transformarse en mito o leyenda, refractado de tal modo en el espacio novelístico. Razón por la cual “renace” de entre los escombros de archivo, para protestar por la imagen que de él se proyecta, para ejercer su derecho a réplica y reflexionar sobre los asuntos que le interesan, e incluso para despotricar lo que su tiempo no le dio o lo que sus circunstancias históricas le negaron. Sin embargo, el Supremo “renace” bajo las reglas de

la literatura, pues ahora sólo es una vieja voz encarcelada en un libro o en la cabeza de “alguien” (podría ser la del compilador), producto de un hecho simbólico y no de una realidad palpable. En eso se convertirá él como personaje, y en ello encontrará, al final de la novela, el fracaso de la escritura.

El Supremo es un personaje de archivo, un funcionario muerto sepultado en los legajos de la historia, pero que al ser editados sus documentos cobra conciencia, como si sólo hubiera sido cuestión de soplarle el polvo de encima a los archivos para que pudiera hacer nuevamente uso de su palabra, de la escritura-oralidad. No obstante, al cobrar conciencia como sujeto histórico, lo hace también como sujeto literario, cercado por las normas novelísticas. Asimismo, como sujeto de ficción, sabe que su “vida” es sólo un artificio, puesto que en realidad él está sumergido en la muerte, en la muerte de la historia, en la muerte de los documentos, en la muerte de la escritura, en la muerte que otorga el olvido y, por tanto, desde la muerte es de donde debe narrar y concebirse él mismo como un personaje autocondenado, pero sobre todo conjurado por el maleficio de la escritura, de la que él reniega: la que no tiene ninguna relación con el mundo de las cosas.

El Supremo, en superficie, es un personaje contradictorio, y quizá lo sea, pero esta contradicción tiene sentido al interpretar su “proyecto” narrativo-escriturario y político que defiende a lo largo de la novela, es decir, a lo largo de la compilación de sus documentos oficiales e íntimos. Es contradictorio porque el Dictador, como personaje en construcción, a veces se muestra como un individuo a favor de las luchas del pueblo, y otras tantas como un déspota ilustrado que sabe y reconoce que sólo él es capaz de gobernar y mandar un pueblo de iletrados. A su vez, y desprendida de estas dos posturas, el Supremo a veces se expresa como sujeto que acepta que la escritura únicamente

alcanza su verdadero sentido cuando incluye las voces de los gobernados, por eso insiste en “el pueblo Homero” que escribe la *Ilíada*, o por eso recalca la importancia de incluir la oralidad, el fonos, en la escritura que defiende; por otro lado, se contradice y se postra como el único competente para ejercer la escritura, en tanto que desplaza al secretario, al compilador, al corrector y a su gabinete para ser el único, el absoluto, para ejercer el poder de mando. Estas dos posturas, o estos dos modos de actuar sin un “verdadero” compromiso ideológico coherente, confunden al lector, e impiden que éste aprehenda al personaje de algún modo determinado. En apariencia, no hay manera de asir al personaje: a veces es uno, luego es otro; en ocasiones es un individuo con conciencia social o un tirano alejado de las causas populares. Esto impide, asimismo, una interpretación particular, ya que no se sabe, con toda certeza, la forma más idónea para analizarlo, la manera más acertada para reconocer la ideología que postula y de la cual surge, como hemos venido señalando, una poética de la escritura.

¿A qué podría responder esta doble actitud del personaje? Sin duda, podríamos apuntar que el Supremo refracta, simplemente, la actitud del déspota ilustrado que a lo largo de la historia se ha observado en América Latina; es decir, es el típico personaje sujeto a crítica, en todos los ámbitos, que con su doble discurso ha llegado al poder, ha gobernado y ha encauzado de manera demagógica al pueblo que representa. No obstante, la construcción de este personaje, a nuestro juicio, va mucho más lejos de esta interpretación, por demás primaria, en tanto salta a primera vista, sin necesidad de llegar a las profundidades de lo que en la novela se propone. Esta doble postura, al reflexionar con detenimiento sobre la configuración del personaje y las implícitas posturas ideológicas que en ella se expresan, cobra una trascendental significancia. En primera instancia, tiene un

directo enlace con la idea de que el Supremo “por lo menos es dos”, como dice Policarpo; es decir, un personaje dual, construido a partir de contrarios, de polos opuestos, de dicotomías en diálogo constante, en tensión y conflictos. En segunda instancia, y desprendida de la anterior, tiene que ver con una simbólica oscilación entre objetividad y subjetividad; como hemos dicho, el personaje es una constante de eternos contrarios: la objetividad que involucra a la palabra de autoridad, a la graffía, al argumento científico (el Supremo mismo era un hombre de ciencia), y por otro lado la subjetividad, en la que interviene el fonos, la oralidad, el poder de la memoria basada más en leyendas guaraníes que en datos científicos precisos; el Supremo es un hombre dual, en permanente oscilación, pues su entendimiento de la escritura surge a partir de ello: de un Yo a un Nosotros u Otro. En tercera instancia, tiene que ver con la lucha de la escritura, con su defensa primera y utópica, diferente de la tradicional, y con las imposibilidades que en el transcurso de la novela se suscitan con respecto a su defensa; es decir, es una invariable paradoja entre optar por una escritura colectiva (social) o por una escritura personal (individual), entre una imposibilidad por utópica y una posibilidad por real, aunque oficial y hegemónica. En todas se involucra una incesante lucha contra el modo de ejercer el poder, el poder de la escritura y el poder del Estado.

Al inicio de la novela, el personaje es coherente con sus posturas, puesto que se sabe claramente qué tipo de escritura es la que defiende y propone: una que tiene relación directa con la sociedad, que involucra al pueblo paraguayo, que se construye en colectividad, que apuesta por la viveza de la oralidad (fonos). Sin embargo, al suceder la novela, el Supremo va mudando de vestimenta: se autonombra “Dictador Absoluto”, firma decididamente “Yo el Supremo”, e impide que otros comiencen a

involucrarse en sus asuntos escriturarios; la escritura en colectivo que defendía comienza a ser hermética, individual, aislada y déspota. ¿Debido a qué ocurre esto? A nuestro entender, a la dicotomía posibilidad/imposibilidad de su proyecto narrativo escriturario y político. En un principio, el Supremo llega al Estado con actitudes independentistas, republicanas, democráticas, socialistas, humanistas, las cuales le otorgaban un carácter dígase positivo con respecto a un cambio real de la historia paraguaya; llega al poder con una actitud de “todo es posible”, incluso rehacer la historia a su conveniencia. Dentro de este proyecto político, con tendencias enciclopedistas a la manera de Voltaire o Montesquieu, la posibilidad de su utópica escritura también era distinta, modificada según sus posturas políticas y sociales. El Supremo asume el poder con la firme idea de la posibilidad, con una concreta postura idealista. No obstante, al transcurrir la novela él mismo como personaje reconoce la imposibilidad de este proyecto político y escriturario: lo que parecía una posibilidad se torna en fracaso, en una utópica postura irrealizable, nunca concretizada, y no porque el Supremo no lo desee, sino porque el poder de la escritura y el poder del Estado son invencibles, ingobernables, inmutables:

No busques el fondo de las cosas. No encontrarás la verdad que traicionaste. Te has perdido tú mismo luego de haber hecho fracasar la misma Revolución que quisiste hacer. No intentes purgarte el alma de mentiras. Inútil tanto palabrerío. Muchas otras cosas en las que no has pensado se irán en humo. Tu poder nada puede sobre ellas. Tú no eres tú sino los otros... (*falta el folio siguiente*).³

³ Roa Bastos, 2005, p. 316.

De este modo, a sabiendas de la imposibilidad, el Supremo queda maldecido por aquello que en un principio defendía: el Estado y la escritura con resonancias orales. Una “Voz-de-Antes” le señala su fracaso, quizá sea su conciencia que le desenmascara, le hace ver su desengaño, su ruina revolucionaria. La oración incompleta “Tú no eres tú sino los otros...” llena de incertidumbre, pero hace pensar que su fracaso revolucionario es, al mismo tiempo, una traición a sí mismo, ya que si el proyecto revolucionario fue malogrado fue debido a su nula capacidad para ser él mismo. Ello nos revela a un personaje sin identidad narrativa, que es todos antes que ser él mismo, a pesar de postular lo contrario; esto tiene que ver, sin duda, con su juego de desdoblamiento de identidades, pero también con una lucha de discursos: centrípeto y centrífugo, es decir, con una tensión entre lo centralizado y lo descentralizado, lo oficial y no oficial. Tiene que ver con las tensiones entre las dicotomías, en especial entre la oralidad y la escritura (dialoguismo), con su modo particular de desprenderse de él mismo para intentar hacer fluir y surgir la escritura, para hacer posible la revolución, pero sobre todo tiene que ver con la cosmovisión guaraní. Dice el jefe Nivaklé: “Todos los seres tienen dobles [...] Este doble se presenta a los ojos de los hombres como sombra, reflejo o imagen”.⁴ El secretario, incluso el compilador, parecen ser la sombra del Supremo. Sin embargo, dice Policarpo que en el Supremo por lo menos hay dos o tres, como asegura Nivaklé: “Pero el doble del humano es uno y triple al mismo tiempo. A veces más”.⁵ Con esto reconocemos que la construcción de los personajes está ligada con la cosmovisión del Paraguay nativo, y que ello influye en la forma del contenido, es decir, en los fracasos revolucionarios

⁴ Roa Bastos, 2005, p. 295.

⁵ Roa Bastos, 2005, pp. 295-296.

del Supremo. La fallida Revolución (del Estado y la escritura), entonces, encuentra su explicación en la leyenda guaraní, en la manera de concebir el mundo. Sin embargo queda una duda, ¿quiénes son esos “otros” que fue el Supremo antes que ser él mismo y que afectaron a la Revolución? Podemos inferir que esos “otros” fueron los enemigos de la Revolución, no el pueblo. El Supremo no incluyó al pueblo en la lucha revolucionaria, ahí fue donde encontró el fracaso. Una voz externa, escrita al margen y con letra desconocida, le reclama al Supremo: “¿Creíste que la Revolución es obra de uno-solo-en-lo-solo? Uno siempre se equivoca: la verdad comienza de dos en más”.⁶ Parte de la incertidumbre es esta letra desconocida y autoritaria (como la del Supremo). ¿Quizá sea Patiño que escribe a espaldas del Supremo, quizá el Compilador, quizá el Supremo mismo en su delirio por reprocharse su actuar? Se trata de una voz inserta en la imprecisión y desconfianza, pero que podemos interpretarla como una subversión, una sublevación contra ese Él autoritario y absoluto que siempre aparece en la novela. Es, sin duda, una crítica a la individualidad, al egoísmo y despotismo con el que se gobiernan los pueblos. El fracaso del Supremo se debe, precisamente, a su afán de individualización.

Es un discurso descentralizado que rechaza, a modo de protesta, un actuar centralizado y oficial en que terminó siendo la Revolución. Es una alteridad periférica que incurre contra la dictadura política y la escritura monológica. A su vez, la frase en paréntesis “(*falta el folio siguiente*)”, tan recurrente en la novela, revela el carácter inconcluso, abierto, multívoco y perpetuamente abierto de la novela.⁷ Además, señala Bajtín que el uno no puede saberse nunca como algo concluido o aca-

⁶ Roa Bastos, 2005, p. 209.

⁷ Pacheco, 1986.

bado, pues para vivir, para seguir cuestionándose, es necesario saberse inconcluso; afirma: “La única forma adecuada de la *expresión verbal* de una auténtica vida humana es el *diálogo inconcluso*”.⁸

Carlos Pacheco, con respecto al proceso de las alteridades, señala que el personaje protagonista pasa, primeramente, “por una suerte de abismo central que sería el YO, pasando por el círculo del poder dictadura/autorial de ES [El Supremo], que sería ÉL, hasta llegar a la primera esfera de la disidencia y el enjuiciamiento crítico, que sería el ‘TÚ’”.⁹ La voz desconocida escrita al margen representa ese Tú que enjuicia, esa alteridad tercera que funciona como si se tratase de la conciencia colectiva (pueblo).

El Supremo es un personaje que busca la Revolución (un discurso descentralizado y plurilingüístico), y que tiene por pretensión anular la escritura hegemónica, aniquilar su huella y sus imposiciones, y crear una nueva escritura con base en los nuevos preceptos revolucionarios. El Supremo desautoriza la dependencia española por medio de la aniquilación de la escritura monológica, de las prácticas burocráticas. Por ello, atenta contra la frase dominadora “Yo el Rey”. La intención es fundar las bases de un nuevo Estado paraguayo, a través de una escritura renovada, no burocratizada, no individualizada, no déspota y, más bien, popular. Sin embargo, pronto su proyecto de Estado y su proyecto escriturario se ven aniquilados por él mismo, puesto que termina ejerciendo el poder por medio de su absoluta firma “Yo el Supremo”, desplazando, como hemos señalado, a todo individuo, incluyendo a sus colaboradores cercanos y al pueblo mismo. Debido a dicho fracaso revolucionario, el Supre-

⁸ Bajtín, 2000, p. 165.

⁹ Pacheco, 1986, p. 155.

mo termina diciendo “que sus fuerzas flaquean del Absoluto Poder a la Impotencia Absoluta”.¹⁰ Andreas Kurz, acerca de esto, apunta:

La revolución francesa es revolución precisamente porque la borra [a la escritura hegemónica o centralizada y monológica], más no puede destruir su huella correspondiente, la cual muy rápido genera una nueva escritura que necesariamente se parece a la antigua: un proceso circular y frustrante.¹¹

El proyecto revolucionario del Supremo, que necesariamente tendría repercusiones en la fundación del nuevo Estado y la escritura, se frustra al no surgir una nueva escritura distinta a la hegemónica y monológica, al verse revestida esa supuesta nueva escritura y regresar a la antigua, como un proceso circular eterno, tal como señala Kurz, que sucede con respecto a la revolución en Francia. Razón por la cual el Supremo se construye como un personaje condenado a la infinita repetición, al eterno círculo, como una maldición de la escritura, pero también como signo de un proyecto revolucionario destinado al fracaso. Así, la representación verbal del personaje refracta una postura ideológica con respecto al Estado y la escritura, estratificadas socialmente a través de una escritura hegemónica indestructible y, más bien, repetitiva, condenada. Por esta razón, Eduardo Subirats afirma que Roa Bastos, en *Yo el Supremo*, hace una crítica del desorden letrado o gramatológico de nuestro tiempo:

El dictador que protagoniza esta obra eleva heroicamente el dictado de la letra escrita a poder absoluto. Pero lo hace con

¹⁰ Roa Bastos, 2005, p. 577.

¹¹ Kurz, 2010, p. 27.

una perspectiva paródica, profética y programática. Roa Bastos describe la última consecuencia de la dictadura escritural: un reino del terror, el caos y la violencia sociales, y la escisión esquizofrénica de los discursos del poder hasta sus postreros tartajeos agónicos y absurdos. Es una metáfora de las decapitadas independencias hispanoamericanas.¹²

De este modo, la aparente contradicción del personaje ya no parece paradójica, en tanto es entendida como parte de la reflexión crítica acerca del fin de la dictadura escrituraria y política, de la cual emerge la poética de la escritura, como la imposibilidad de la escritura ideal. No obstante, ese “fin” del poder en realidad es una utopía más, ya que la condición del eterno retorno lo mantendrá siempre determinado, condenado a surgir y a repetirse. Por supuesto, el fin de la dictadura política termina, comienza un Estado democrático, pero el poder de la dictadura escrituraria continúa, aunque bajo condiciones decadentes, pues se trata de una escritura automática, encerrada en mazmorra (nuevamente centralizada). Así, al igual que la escritura, el personaje está condicionado por la repetición, un proceso cíclico que no puede variar; aunque el Supremo intente cambiar la historia (la de él, la del Estado y la escritura), no podrá hacer nada, aunque tenga la posibilidad de réplica, de realizar una autodefensa en contra del compilador y los lectores, no podrá hacer cambio alguno, pues la condena está ya hecha, como un destino inamovible.

En este sentido, el Supremo negaba la escritura entendida en su sentido tradicional (centralizado y oficial), fetichizada, como hemos explicado, porque ésta estaba ligada a una supuesta postura contrarrevolucionaria, así como también

¹² Subirats, 2010, p. 20.

porque no era capaz de evidenciar la verdad del mundo de las cosas, porque se ejercía basándose en el poder individual y no en el poder colectivo (plurilingüismo). Esta escritura, surgida por imposición y dominación irracional, estaba relacionada para el Supremo con la muerte, mientras que su proyecto de escritura colectiva (oral) estaba vinculado con la vida, en tanto que asumía el mandato del pueblo y no el mandato personal, según las lógicas revolucionarias del personaje. Al convertirse en un fracaso este proyecto de escritura, el personaje se asume desde la muerte, desde la muerte configura el espacio y el tiempo, su relación dialógica con los demás personajes, su ideología con respecto al Estado y la escritura, y el estrecho vínculo de ambos por medio del poder. Como hemos apuntado, advertimos que la novela desde un inicio está determinada por la muerte, asunto por el cual observamos que el Supremo sabía desde el principio el fin o fracaso de su proyecto. El Supremo, narrador omnisciente (no al estilo tradicional), todo lo sabe y ve, sea presente, pasado o futuro. La perspectiva desde la cual ofrece su discurso le da la posibilidad de saberlo todo, incluso lo que aún no pasa. Esta condición omnisciente es, al mismo tiempo, un privilegio y un perjuicio para el personaje; un privilegio porque sólo él tiene la posibilidad de saberlo todo, y un perjuicio porque, al saberlo todo, reconoce desde un principio el fin de su desgracia. Por ello, se trata de un personaje que se va construyendo a sabiendas de su propio destino; es un personaje que se configura en la resignación del futuro. Debido al carácter omnisciente del narrador-personaje, la novela, en apariencia, está estructurada en forma de monólogo, por supuesto que hay un juego dialógico entre el Supremo y el Secretario (y el compilador), pero sin duda lo que permea es un juego simbólico del Yo, tal como lo refiere el título de la

novela. Al respecto, Rafael Humberto Moreno Durán apunta:

Porque si en el principio era el Verbo y el Verbo se hizo carne, en el caso del Doctor Gaspar Rodríguez de Francia, el principio era el pronombre y el pronombre se hizo poder y habitó entre nosotros, es decir, entre los paraguayos de la primera mitad del siglo XIX y entre sus lectores más devotos, todos aquellos que deambulamos por la infinita provincia de la lengua.¹³

Se trata de un personaje determinado por un pronombre, de un Yo establecido por la muerte, por la maldición premeditada, por la desgracia escrituraria ya sabida, por la individualidad y el encierro del Yo. El monólogo (póstumo), es decir la soledad, es otro indicio del tipo de personaje que es el Supremo (un autócrata), y de la relación que esto guarda con respecto a sus posturas. En este sentido, la estructura de la novela, relacionada con las reflexiones del Supremo, adquieren una complejidad particular, y hacen de esta obra un campo problemático. Sin embargo, no se trata de un monólogo “simple” y constante, pues en la novela se manifiesta una pluralidad de voces que es lo que le otorga la característica del plurilingüismo antes mencionado.

La muerte es el elemento que determina toda la estructura y la ideología de la novela, a través de ella los personajes son configurados, el espacio es concebido y cada categoría narrativa construida. De hecho, que sea la muerte el espacio y el tiempo desde el cual se narra otorga una particularidad a la novela: un narrador omnisciente diferente del clásico o tradicional, más bien experimental. Si el narrador es omnisciente es debido a los rasgos atemporales, indefinidos y eternos de la muerte; no es porque así sea su naturaleza (*per se*), sino porque toda la estruc-

¹³ Moreno, 1986, p. 67.

tura de la novela lo determina, es decir, todo se afecta, todo se relaciona, todo se determina, a pesar de la fragmentariedad que aparenta la novela. El narrador es omnisciente porque está determinado por su espacio, su tiempo, su hacer y decir. El espacio es indefinido, su tiempo es atemporal (no cronológico como sucede tradicionalmente en la literatura), su hacer y decir siempre están condicionados por el encierro y la ultratumba. De este modo, el narrador-personaje puede mirarlo y saberlo todo porque los elementos narrativos que lo rodean se lo permiten, así lo construyen. El personaje-narrador se sitúa desde la muerte por las relaciones temporales y espaciales, por las conexiones que surgen de estas dos categorías narrativas. Es lo que Bajtín denominó *cronotopo*.

Asimismo, desde la idea de la muerte es representada la postura ideológica con respecto a la escritura y la oralidad, a la dominación y subordinación, al poder y a la inferioridad, al Estado y al pueblo, a la historia y la literatura, etcétera. El Supremo le pregunta a su Secretario qué es lo que en diálogo escriben, y éste responde: “Restos de algún lenguaje desconocido que no quiere morir”.¹⁴ El ejercicio de una nueva escritura es una lucha contra la muerte, contra el discurso centralizado y monológico; a su vez, es una lucha contra el olvido, el poder y el mal Gobierno; y a favor de la oralidad, la memoria y un Estado independiente (ejercicio descentralizado). Por su condición de muerte, el personaje-narrador adquiere determinados matices narrativos, su voz que en el espacio fluye es atemporal, omnisciente, visionaria, espectral, cualidades que el Supremo reconoce que sólo la muerte puede darle. Es símbolo de la muerte, también, las partes quemadas del discurso del Supremo, asunto que contribuye a que la focalización de la novela se dirija hacia la

¹⁴ Roa Bastos, 2005, p. 98.

duda, pues no dejamos de preguntarnos: ¿qué frase clave es ésa que falta en el discurso? Del mismo modo, la duda se proyecta en las reflexiones del personaje y contribuyen a que la escritura sea, por sí misma, el espacio de la incertidumbre.

Con la incertidumbre se pretende construir el Estado paraguayo y un sistema escriturario no hegemónico, descentralizado. Así, los documentos (que van desde la hoja suelta, el cuaderno privado, la bitácora, el pasquín, las circulares, la letra desconocida, etc.) son presentados parcialmente (por ser quemados) y poco fiables, condición trasladada a la construcción de los personajes y sus acciones. Debido a la duda, por ejemplo, podemos cuestionar si el personaje Patiño en realidad forma parte del espacio “real” del Supremo, o sólo está en su mente, en su pura divagación de moribundo. Esto por el eterno monólogo que asume el Supremo y por el carácter de muñeco de cuerda con que construye a Patiño: “¡Qué le digo si siento que hasta se me duerme la mano! Dámela. Voy a darle cuerda, ponerla tensa de nuevo”.¹⁵

Otra figura narrativa que contribuye a la duda en el espacio de la novela es el compilador (apellidado Roa), quien, según Juan Manuel Marcos (1983), funciona como un narrador más en la novela. Sin embargo, sería un narrador excluido, ya que no se involucra de modo directo en los acontecimientos. El compilador instauro la incertidumbre en cada una de las notas que ofrece al margen, pero sobre todo al final de la novela, donde señala que todo fue construido a partir de datos supuestos, de información no fundamentada cabalmente. De este modo, el compilador es un personaje más, pero un personaje al margen, aunque de mucha importancia en el juego de dobles de la novela. En algunos

¹⁵ Roa Bastos, 2005, p. 160.

pasajes el Compilador y el Supremo se con-funden, se compene-tran, como un juego de desdoblamiento de identidades:

YO siempre he sido YO; es decir, cuantos dijeron YO duran-te ese tiempo, no eran otros que YO-ÉL, juntos. Pero a qué a-copiar tantas zonceras que ya están dichas y redichas por otros zonzos a-copiadores.¹⁶

Al respecto, dice Bajtín:

Al mirarnos uno al otro, dos mundos distintos se reflejan en nuestras pupilas. Para reducir al mínimo esta diferencia de horizontes se puede buscar la posición más adecuada, pero para eliminar del todo la diferencia es necesario que los dos se fundan en uno, convirtiéndose en una misma persona.¹⁷

El Yo, para ser efectivo y comprendido por él mismo, debe mirarse y fundirse con el Otro, pues el Otro es quien tiene una mejor imagen de uno mismo. La mismidad y la alteridad se necesitan para comprender el todo que son y del que forman parte.

El compilador, al final de la novela, señala que se ha dedicado a “compilar”, es decir, a copiar lo dicho y escrito por otros acerca del Supremo. Es un juego de desdoblamiento y de contrarios al mismo tiempo: *acopiar*, por un lado, tiene el sentido de “acumular”, “reunir”, “juntar”, “compilar”; y *a-copiar*, anteponiendo el prefijo privativo *a*, infiriendo lo contrario a copiar. Se trata de un intercambio semántico lúdico que hace referencia al proceso de la intertextualidad, la cual es y no es copiar. Acerca del compilador, dice Pacheco:

¹⁶ Roa Bastos, 2005, p. 425.

¹⁷ Bajtín, 2000, p. 33.

[...] es un *supernarrador*, que articula las diversas voces de la polifonía narrativa, sirviendo como intermediación distanciadora/relativizadora tanto de la voz del autor-dictador (ES) como de la del autor real, potencialmente monológica.¹⁸

Asimismo, hay una relación dialógica entre el Supremo y el Secretario, la cual es la más trascendental debido a que de ellas se originan las demás dicotomías. Las relaciones dicotómicas surgen, precisamente, de la fusión entre los dos personajes principales; como explicamos, cada elemento conceptual de la novela tiene siempre su alteridad, su par indispensable. Cada uno de los personajes representa una dicotomía: la oralidad (Supremo) y la escritura (Patiño). Los personajes son una suerte de construcción simbólica de los cuales se desprende toda la reflexión ideológica (política y literaria) de la novela. Los dos, al confundirse, comparten sus acciones y su ejercicio por la escritura, pues, en algunos pasajes, se trata de una sola figura narrativa:

Para que descanse tu menguada memoria mientras te instruyo con el mágico poder de los aparecidos guiaré tu mano como si escribiera yo. Cierra los ojos. Tienes en la mano la pluma. Cierra tu mente a todo otro pensamiento. ¿Sientes el peso? ¡Sí, Excelencia! ¡Pesa terriblemente! No es solamente la pluma, Excelencia; es también su mano... un bloque de hierro. No pienses en la mano. Piensa únicamente en la pluma. La pluma es metal puntiagudo-frío. El papel, una superficie pasiva-caliente. Aprieta. Aprieta más. Yo aprieto tu mano. Empujo. Preenso. Oprimo. Comprimo. Presiono. La presión funde nuestras manos. Una sola son en este momento.¹⁹

¹⁸ Pacheco, 1986, p. 155.

¹⁹ Roa Bastos, 2005, p. 160.

La fusión de identidades se lleva a cabo como por un proceso de hipnotismo: el Supremo estimula a Policarpo a un estado somnoliento; al mismo tiempo, se trata de una fusión entre la pluma y el papel, como si se tratase de un acto amoroso, entre macho y hembra. La razón de ello es que ya no se puede ser más uno solo, ignorar la existencia del Otro, necesario para ser uno mismo: “Me encontré en el caso de quien ya no puede decir Yo porque no está solo, sintiéndose más solo que nunca en esas dos mitades, sin saber a cuál de ellas pertenece”.²⁰ Sin embargo, Pacheco apunta que en realidad la novela puede leerse “como una obra de un solo personaje (un solo texto) redoblado, proyectado, multiplicado en todos los otros (personajes y textos) que serían así concebidos como sus contrafiguras, sus antítesis, sus dobles paródicos infractores y relativizadores”.²¹ En este sentido, el Supremo sería el personaje central, el gran Yo, que se refracta y se con-funde no sólo con el secretario o el compilador, sino con todos los demás personajes que, de modo directo o indirecto, sólo pueden explicarse en su relación dialógica con el Supremo. Por estas razones, afirma Pacheco, no podemos catalogar al Supremo como un personaje convencional, unidimensional o monológico, puesto que está compuesto de una complejidad “psicopatológica”, lleno de fraccionamientos internos y de proyecciones constantes de diversas personalidades.²² De hecho, la novela adquiere mayor sentido cuando se advierte la confrontación binariedad/multiplicidad del personaje, que puede explicarse solamente con la dicotomía Yo/Él:

²⁰ Roa Bastos, 2005, p. 154.

²¹ Pacheco, 1986, p. 158.

²² Pacheco, 1986, p. 158.

De esta manera, habría que proponer este binarismo primordial Yo/Él como paradigma en la novela del procedimiento de la alteridad, que se verá él mismo repetido en los varios niveles sucesivos (o anillos concéntricos) de la estructura narrativa (del esquema circular).²³

La relación dialógica Yo/Él (que equivale a Supremo/secretario) es la clave para comprender el universo de la novela, porque con ella se evidencian las relaciones de poder o de dominación que existe entre Yo/Él-Otro.

Cada personaje es diferenciable, es decir, cada personaje tiene sus propios rasgos, sin embargo hay pasajes donde es difícil distinguirlos, pues funcionan como una extensión el uno del otro, razón por la cual Pacheco se pregunta “cuáles son los aspectos concretos que distinguen y enfrentan a ese Yo central, encerrado, y a ese ÉL que lo rodea y aísla”.²⁴ Lo curioso es que ese ÉL aparece en la novela no siempre representando al secretario, sino a algo absoluto, más cercano al poder, a la escritura, a la literatura, al pueblo o a la muerte. El Yo, que representa al Supremo, siempre es una figura tangible, corpórea, ubicable históricamente, con una apariencia más o menos reconocible. Lo que no sucede con ÉL, ya que no tiene una forma corpórea específica, sólo es un pronombre aislado, que puede encarnar a cualquiera de los personajes que rodean al Yo; se trata de una figura simbólica, impersonal y capaz de juzgar. Dice el Supremo: “El Yo puede desdoblarse en un tercero activo que juzgue adecuadamente nuestra responsabilidad en relación al acto sobre el cual debemos decidir”.²⁵ Ese tercero, que indu-

²³ Pacheco, 1986, p. 158.

²⁴ Pacheco, 1986, p. 159.

²⁵ Roa Bastos, 2005, p. 111.

dablemente es un ÉL, es una figura abstracta, absoluta, capaz de juzgar los actos, ¿puede ser el Dios guaraní, la escritura, el poder, el pueblo, la muerte...? Quizá pueden ser todos al mismo tiempo, pero esos todos proyectados siempre por la figura del Supremo, como si éste se mirara en un espejo roto, y a través de él se multiplicara la figura del Supremo, siempre la misma pero siempre cambiante, modificada. Se trata de un desdoblamiento de identidades, en las cuales siempre estará presente el personaje protagónico como figura central del espacio de ficción. El Supremo es el personaje-centro del círculo novelesco, y alrededor de él gira todo aquello que incluso puede leerse como relato marginal o independiente.

La confrontación de Yo/Él no es una confrontación de personajes, sino de personalidades que fluyen de la configuración del personaje principal. Pacheco señala varios aspectos de esta misteriosa y ambigua relación, de las cuales destacamos dos que nos interesan: “c) ÉL aparece como una circularidad agobiante que a la vez encierra, oprime y alucina al YO; d) ÉL crece a partir de sí mismo y va como invadiendo, restando terreno vital al YO”.²⁶ Para Pacheco, Él es una figura impersonal independiente al Yo, que no surgen del personaje principal, sino se encuentra fuera de él para determinarlo, para marcarlo, aunque deja claro que Yo/Él es una oposición axial compleja de comprender. Es cierto, no puede señalarse cabalmente dónde comienza uno y termina el otro, pero la relación Él/Yo está totalmente compenetrada, no son independientes. El Yo, como señala Pacheco, es una “persona corpórea”, mientras que Él es “figura impersonal”. Para nosotros, el Yo funciona como el consciente del personaje y Él es como el subconsciente. El Yo está totalmente consciente de la dualidad, la sufre y la asume;

²⁶ Pacheco, 1986, p. 159.

mientras Él la ignora, y le reclama y exige al Yo sin saber que se está exigiendo y reclamando a él mismo. El Yo, como asegura Pacheco, es un hombre de letras, de reflexión, mientras que Él es un “hombre” de acción y no reflexivo. Razón por la cual en la novela hay un notable conflicto entre el *decir* y *hacer*. El Yo es consciente de su debilidad, de sus posibles fracasos, y el Él es una figura fuerte, absoluta, que sabe cómo se debe actuar ante las situaciones complejas de la vida, por ello es capaz de juzgar el actuar de los otros, es decir, del Yo. La figura Él está siempre al acecho del Yo, como una voz supra-alterna y poderosa que le señala sus fracasos revolucionarios y escriturarios. Él condena al Yo, lo maldice por hablar de sí mismo, por ser sólo uno. En “La cultura. Nosotros y los otros”, apunta Bajtín:

[...] aquello que es individual, que distingue una conciencia de otra y de las demás conciencias, es cognoscitivamente inesencial y es remitido al área de la organización psíquica y a la limitación del espécimen humano. Desde el punto de vista de la verdad, no existe la individualización de las conciencias. El único principio de la individualización cognoscitiva conocido por el individualismo es el error.²⁷

Debido a ello, el personaje protagónico queda aislado, lejos de las necesidades del Otro, solamente observando por su telescopio, sin actuar. El Yo es una figura mortal, mientras que Él parece eterno e inmutable, por lo cual lo interpretamos como la simbolización de la muerte, o como la parte inmortal del personaje (sólo desde la muerte se puede ser absoluto y omnipotente). Él determina al Yo porque éste es un “objeto” muerto, y lo muerto sólo puede ser advertido a través del Otro y no de sí

²⁷ Bajtín, 2000, pp. 149-150.

mismo. Lo muerto (el Yo) sólo existe para el Otro, “y puede ser develado, total y plenamente, mediante el acto unilateral de ese Otro (el sujeto cognoscente)”.²⁸ Sin embargo, la complejidad del “acto bilateral de cognición-discernimiento” es mayor cuando se descubre la dialogicidad, el contacto mutuo de figuras, del Yo y el Otro. Escribe Bajtín:

La literatura crea las imágenes muy específicas de las personas, en las cuales el *yo* y el *otro* se combinan de un modo especial e irrepetible: el *yo* en forma de otro, o bien el *otro* en forma de un *yo*.²⁹

Se trata de una con-fusión simbólica de imágenes que se evidencia, asimismo, en la novela.

Tal como Él está (o están) condicionado por el Supremo, el Supremo también se matiza por medio de Él, en tanto es una dicotomía siempre en relación y afectación, aunque siempre en conflicto. Debido a que el Yo está cercado por Él, el Yo es configurado desde una conciencia interior, como de claustro o fétetro, donde prevalece un monólogo o soliloquio disfrazado de diálogo. El Yo dialoga consigo mismo, en su encierro, en su mazmorra, por ello Él sólo puede existir a partir de las divagaciones del Supremo, puesto que él mismo lo engendra: “Es Él quien sale del YO, volteándome de nuevo en el impulso de la retrocarga”.³⁰ El Yo personifica a Él, categoría suprahumana y abstracta equiparada al poder y a la muerte. De hecho, para el Supremo, el absoluto poder es la absoluta muerte. Pacheco, siguiendo a Domingo Miliani, afirma que Él funciona como

²⁸ Bajtín, 2000, p. 151.

²⁹ Bajtín, 2000, p. 166.

³⁰ Roa Bastos, 2005, p. 588.

la máscara del Yo, “máscara ineludible, inadecuada y opresora”. Señala: “Es precisamente en esta inadecuación, en este intento utópico de encarnación de lo absoluto, donde encuentro uno de los principales centros de tensión dramática en YES”.³¹ El Yo, es decir la conciencia del Supremo, encuentra sus dificultades en el intento por personificar lo absoluto, y dentro de este intento lo único que encuentra es la muerte, el fracaso, la maldición de la escritura. A su vez, el Yo encuentra su propio reflejo en Él, su alterego: “En medio, ÉL, erguido, con su brío de siempre, *la potencia soberana del primer día*. Una mano atrás, la otra metida en la solapa de la levita”.³² El Supremo se ve en Él, Él es su otra personalidad, su otro Yo; sin embargo es un Yo del pasado, Él es su recuerdo, lo que Yo fue al inicio de la Revolución, de cuando aún tenía brío, de cuando aún creía en la utopía revolucionaria, por esto comenta con “la potencia soberana del primer día”; y el “primer día” puede leerse como el inicio de la lucha independentista. La pose con que se expresa de Él es la misma figura con la cual retrataban al Dr. Francia: una mano atrás y la otra dentro de la solapa de la levita. Es la típica postura del letrado militar del siglo XIX. Él es la nostalgia del Yo; distintos pero puestos en evidencia sólo por medio del diálogo. Esto puede suceder solamente al tomar conciencia del estado decadente en el que en un ahora se encuentra. El Supremo acepta su ruina, su estado decrepito, su devastación, su fracaso, su lucha perdida, por eso recuerda y atrae a Él, como si al hacerlo recuperara de nueva cuenta su fuerza militar de gobernante absoluto del Paraguay decimonónico. Pero, aunque parezca contradictorio, Él es el que se acerca al Supremo, Él es quien adentra a la recámara y lo sentencia.

³¹ Pacheco, 1986, p. 162.

³² Roa Bastos, 2005, p. 589. Cursivas de la autora.

Al mismo tiempo, Yo es una proyección, a nuestro juicio, del compilador (Roa), quien funciona como un alter ego (un Yo alterno) del autor implícito. El Supremo (Yo) afirma que Él aparece en su recámara, e inunda la atmósfera creando una sensación como de ultratumba:

Continúa avanzando. Por un instante lo oculta un pilar. Reaparece. ÉL está ahí. Vuelca sobre el hombro el ruedo de su capa y entra en la recámara inundándola de una fosforescencia escarlata. La sombra de una espada se proyecta en la pared: La uña del índice me apunta. Me atraviesa. ÉL sonríe. *Durante doscientos siete años me escruta en un soplo al pasar.*³³

Es la voz del Yo la que prevalece en la narración de la cita anterior, pero sucede una desviación peculiar que denota claramente un cambio en la voz narrativa. Se trata de un monólogo, pero cuando dice “Durante doscientos siete años me escruta en un soplo al pasar” podemos advertir una transferencia de identidades. Los doscientos siete años a los que se hace referencia coinciden con el periodo existente entre el nacimiento del Supremo (1766) y el año en que Roa Bastos inicia la escritura de *Yo el Supremo* (1973), como ya anteriormente se había hecho notar. Durante toda la novela, el compilador siempre fue una voz marginada, explícita solamente en las notas a pie de página, sin embargo, en esta cita encontramos al compilador inmerso “silenciosamente” en el espacio de ficción. El compilador, por momento, parece encarnar al Yo. Esto nunca había sido tan evidente como en esta cita que renglones anteriores hacemos. El compilador se posiciona como un personaje más que ocupa la identidad del personaje protagónico. Él, al igual

³³ Roa Bastos, 2005, p. 591. Cursivas de la autora.

que al Yo (Supremo), acecha al compilador, como mirada absoluta que le recuerda su responsabilidad social, pero al mismo tiempo el Yo escudriña también al compilador. Incluso, si leemos la “Nota final del compilador” podemos darnos cuenta que éste, de modo indirecto, siempre estuvo vigilando al Supremo: lo rastreó por años, al igual que a su pluma-recuerdo que era el símbolo del dictador. Podemos interpretar la aparición de este personaje compilador como la manifestación del autor ficticio de la novela, como la actitud de éste frente al personaje, pues el Compilador es, de cierta forma, quien ofrece el discurso a los lectores. Este pasaje representa la reacción del autor frente a su personaje, su modo de establecerse dentro del espacio de ficción no marginal.

ÉL, que puede leerse como un personaje incorpóreo, también asume una actitud frente al personaje protagónico. Dicha actitud es la misma desde que inicia la novela, no cambia en el transcurso de ésta; al ser su voz absoluta, desde un inicio tiene muy clara la imagen completa del Supremo. Desde un principio, su verdadera postura valorativa está construida, pues para Él la imagen del Supremo no se va construyendo, ya está construida. En este sentido, el modo de relacionarse con el Supremo nunca cambia. Su actitud se mantiene hasta la última página de la novela. Bajtín señala que siempre hay muchos velos que quitar a la cara del personaje para que éste aparezca bien definido ante su autor y posteriormente ante sus lectores.³⁴ En la presente novela, a pesar de las ambigüedades del personaje protagónico, Él manifiesta una actitud definida y constante frente al Supremo, contribuyendo a que el lector mantenga una imagen precisa del personaje. A nuestro juicio, el Supremo es un personaje constante por el modo en que Él lo precisa; no

³⁴ Bajtín, 1990, p. 14.

hay valoraciones eventuales con respecto al personaje, sino que desde un principio se constituye en una totalidad estable y necesaria. El Supremo se construye desde el inicio a partir de la muerte, es decir, desde su fracaso, y nunca se le configura en la cima de su gloria, siempre desde su ruindad. Entonces, el Yo es una figura estable, que si se permuta en Otros es sólo para reafirmar su identidad narrativa. Es la multiplicidad de las conciencias unida en una conciencia general, única: “Idealmente, una sola conciencia y unos labios son absolutamente suficientes para toda la plenitud de la cognición, no hay necesidad de una pluralidad de conciencias, para lo cual no hay fundamento”.³⁵ Una sola conciencia que contribuye a entender al Yo y, al mismo tiempo, al Otro (Él):

Valoramos nuestro propio ser desde el otro, buscamos conocernos a través del otro, vemos nuestra exterioridad con los ojos del otro, orientamos nuestra conducta en relación con el otro, construimos nuestro discurso propio en referencia al discurso ajeno, entrelazado con éste, en respuesta a él y en anticipación a sus futuras respuestas.³⁶

Sin embargo, señala Bajtín, una verdad también es posible conocerla por medio de una pluralidad de conciencias, todo depende de cómo se piense dicha verdad buscada, pero siempre habrá un punto de contacto de la diversidad de conciencias involucradas. Esto es lo que sucede, en apariencia, en *Yo el Supremo*, hay varias conciencias que intervienen en la configuración del relato, pero, a nuestro juicio, en realidad sólo hay una, la cual se desprende en varias para reafirmar la personalidad del

³⁵ Bajtín, 2000, p. 159.

³⁶ Alejos, 2006, p. 53.

protagonista. Por esta razón, la identidad del Yo debe entenderse como la pluralidad y al mismo tiempo como la mismidad, pues el Yo es todos, al menos todos los que se involucran de modo directo o indirecto en la novela. Así, el Yo no puede leerse como una visión egocéntrica y excluyente, sino como una colectividad significativa. La alteridad (o las alteridades) de la novela no son identidades contrarias u opuestas, no son lo que no es el Yo, sino lo que es el Yo determinado por el Él, por los Otros. Es una interacción de identidades, el *ego* y el *alter* en constante contacto. José Alejos García, al respecto, apunta: “Este binarismo entre *ego* y *alter* impide ver que el ser es resultado de una compleja interacción entre ambos. No se puede ser sin el otro”.³⁷ De ahí surge la necesidad de Roa Bastos por reflexionar la identidad como un fenómeno social, compuesto por polaridades, que bien pueden llamarse oralidad-escritura, guaraní-español, dominado-dominante, etcétera, pues, continúa Alejos: “El otro precede al yo, lo alimenta e instruye, y lo acompaña toda la vida”.³⁸ La alteridad es el referente obligado del yo, por ello no se pueden reducir a la oposición o al contraste, ya que son complementarios. Debido a lo anterior, las dualidades en *Yo el Supremo* se confrontan, mas sólo con la intención de afectarse mutuamente.

Esto tiene correspondencia, sin duda, con la postura bajtiniana, pues tiene relación con su filosofía del acto ético, el cual se define no como un evento fortuito, sino que obedece a la tensión constante del deber ser siempre en contacto directo con el otro. Se trata de una relación de responsabilidad y compromiso con el otro, que tiene que ver con la filosofía dialógica bajtiniana. El Supremo lo sabe, pero sólo, a nuestro entender,

³⁷ Alejos, 2006, p. 48.

³⁸ Alejos, 2006, p. 48.

como un hecho utópico, porque en realidad no lo lleva a cabo: él gobierna (el Estado y la escritura) por medio única y exclusivamente de su Yo.

En la cita anterior de *Yo el Supremo* observamos que el Yo, personificado por el Supremo, es amenazado por Él; esa voz suprahumana penetra la habitación del Supremo para señalarlo con el dedo, entra como figura fantasmal para atravesar al Yo con su espada. Este pasaje nos revela a Él como si se tratase de la muerte, que entra para avisarle al Yo que le llegó su hora, o simplemente para recordarle al Yo que narra desde la muerte. Es decir, penetra para determinar el espacio y el tiempo del personaje, así como para “modelar” sus posturas ideológicas. La relación que existe entre Yo/Él puede comprenderse a partir de la dicotomía de lo propio y lo ajeno, elementos atributivos de la diada Yo y Otro (o Él). Al mismo tiempo, lo ajeno es lo propio, por ello se unifica en una sola conciencia, por este motivo no se sabe quién habla y todos se con-funden. Dice Alejos: “[...] el discurso propio se construye en relación con el discurso ajeno, en el proceso de una íntima y constante interacción”.³⁹

El narrador-personaje narra desde la muerte, desde lo atemporal e indeterminado, como hemos explicado, y debido a eso adquiere cualidades significativamente importantes. Desde la muerte configura la estructura y la ideología de la novela; y es que, como diría Marco Aurelio Larios, “Toda la historia [del Supremo] es la historia recuperada de una muerte”.⁴⁰

De esta forma, con documentos de archivos y bibliotecas, así como con viejos testimonios de la tradición oral “y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono,

³⁹ Alejos, 2006, p. 51.

⁴⁰ Larios, 1990, p. 34.

agravadas de imprecisiones y confusiones, a supuestos descendientes de supuestos funcionarios; a supuestos parientes y contraparentes de El Supremo”,⁴¹ los personajes van estructurándose a lo largo de la novela a través de diversas modalidades narrativas. Esto significa que la novela es construida a partir de los “supuestos”, de hipotéticos comentarios de terceras personas que sólo de “óidas” tuvieron conocimiento del Dictador. Por tal motivo, el Supremo es un personaje reconstruido con imprecisiones y confusiones, hecho más de dudas que de aciertos. La incertidumbre y ambigüedad, entonces, son elementos de la configuración general de la novela. La duda y las voces-leyenda construyen al personaje Supremo como una auténtica figura mítica y fantasmagórica, fundadora de la nación paraguaya, “memoria viva del Padre Fundador, reencarnación del Padre Último-Primero de la cosmografía guaraní”.⁴² Es una figura verbal que no está totalmente edificada, sino que se va elaborando al paso de la novela, con la unión de las voces de las modalidades narrativas.

Asimismo, los personajes, el Supremo en particular, son puestos en una superposición de modalidades narrativas, las cuales cada una representa la estratificación social del Paraguay por medio del diverso uso de la escritura y la oralidad. Con ello se evidencia el plurilingüismo dialogizado del que habla Bajtín, con el cual la novela rompe las fuerzas centrípetas y centralizadas del discurso tradicional y cerrado. La nueva escritura y el proyecto de Estado del Supremo se advierten, precisamente, a través de dichas modalidades: en el plurilingüismo dialogizado se refractan los intereses por la inclusión colectiva, intereses populares, democráticos, humanitarios, sociales en general. La

⁴¹ Roa Bastos, 2005, p. 608.

⁴² Ezquerro, 2005, p. 18.

construcción de la novela es simbólica por la multiplicidad de voces y formas, ya que con ello se advierte la ideología política y literaria. La estructura de la novela, de este modo, se equipara con las posturas ideológicas, pero también con la fragmentación, desintegración o disolución de ellas, evidenciadas en la novela. Es decir, el Yo queda frustrado porque fue él mismo antes que ser los otros; entonces se desintegra y cae en él la maldición, la fuerza negativa del poder absoluto que siempre deseó alcanzar ejerciendo el *ego*, sin considerar los *alter*. Se trata del fracaso del mal gobierno y de la escritura monológica. La novela, por tanto, es la configuración de los posibles utópicos y de los imposibles. El personaje protagonista se desarrolla en un doble discurso (posibilidad/imposibilidad) que le provoca confusiones, reflexiones, dudas, recuerdos, preocupaciones, maldiciones, etcétera. En toda la novela, como hemos hecho notar, los dobles están presentes, razón por la cual la dualidad es el centro de las dificultades del personaje. Las dualidades son las que lo confunden; debido a esto se reafirma como personaje en conflicto.

Ahora bien, la estructura de *Yo el Supremo* no sigue las normas tradicionales del género de la novela, no hay capítulos definidos que funcionen como hilo conductor de la fábula. Ésta, más bien, está compuesta por una serie de unidades narrativas (marcadas por un gran espacio, como se hiciera en un capítulo) estructuradas con fragmentos (modalidades narrativas) de diversos tipos, los cuales funcionan como cambios temporales o temáticos. Algunos fragmentos o modalidades (compuestas, a su vez, por secuencias narrativas, según Ezquerro) son claramente señalados: “circular perpetua”, “en el cuaderno privado”, “al margen”, “letra desconocida”, “apuntes”, mientras otros sólo se evidencian al margen, por medio de llamados a pie de página (aunque otras notas también están integradas en el mismo discurso), como las notas o comentarios que hace

el compilador. La novela cierra, a modo paródico, con varios comentarios de historiadores paraguayos convocados a un cónclave con el fin de recuperar los restos del Supremo, y con una “Nota final de compilador”, quien señala el proceso de la investigación acerca del Supremo. El resultado de ello es un conjunto fragmentado, unido más por tensiones y cuestionamientos del Supremo que por una particular trama. Al final de la novela, el compilador llama a la novela *compilación*, entendida como una recopilación, repertorio o colección de extractos de textos (pluralidad de voces).

En este sentido, la novela es un conjunto de textos diversos de intereses varios, escritos y dictados por múltiples personas, no sólo por el Supremo, se señala que también se entrevistó a varios descendientes de funcionarios. Así, la intertextualidad es el principio de la estructura. Sin embargo, se trata de una intertextualidad siempre en conflicto, que no deja de ser una confrontación de voces, una tensión provocada por diversas alteridades. Esta característica otorga a la novela un principio de fragmentación, pero también de unidad, como señala Milagros Ezquerro, ya que a pesar de la multiplicidad de voces siempre se encuentra el Supremo orquestando de modo omnipresente. Es decir, hay varias voces, varios Otros, pero siempre manipulados por el Yo. Sin duda, esta estructura fragmentada y compacta, continua y discontinua, como dice Ezquerro, es totalmente simbólica, como hemos apuntado, puesto que dialoga con las posturas ideológicas de la novela y con la configuración de los personajes.

El personaje, de igual forma, está fragmentado como la estructura, en tanto que se compone de múltiples dualidades, como un juego de dobles, de desdoblamientos simbólicos (Yo/Él-Otro), pero al mismo tiempo unido, como hemos señalado. El Supremo, además, en primera instancia es una fusión de dos hemisferios

lingüísticos: castellano y guaraní, que encuentran sus pares en la dicotomía escritura/oralidad. Motivo por el cual dice el secretario que el Supremo por lo menos es dos. De esta manera, las unidades narrativas, compuestas por diferentes modalidades cada una, podemos equipararlas a la personalidad del personaje.

Debido a esta multiplicidad de discursos, o modalidades narrativas como las llama Milagros Ezquerro (especialista en *Yo el Supremo*), esta obra de Roa Bastos es denominada *polifónica*⁴³ o *híbrida*.⁴⁴ Dicho entramado de discursos, producto la mayoría de un proceso transtextual,⁴⁵ evidencia una superposición de voces narrativas, surgidas desde diferentes perspectivas y desde varias dimensiones temporales. Pero como señalamos, todas estas voces están orquestadas por el personaje principal, quien

⁴³ M. Bajtín, en *Teoría y estética de la novela* (1989), entiende por *novela polifónica* la diversidad de estilos de la lengua, de dialectos territoriales y sociales, de jergas profesionales, etcétera, oponiéndola a la novela monológica, centralizada, que parte de la individualidad o de un acto verbal plano. Para él, lo importante no es bajo qué criterios lingüísticos se establecen, sino bajo qué ángulo dialógico se confrontan o se contraponen las voces en el espacio narrativo. Nosotros concebimos la polifonía no sólo como una diversidad de narradores o de modalidades narrativas, sino, en el mismo sentido que Bajtín, como un instrumento integrador de una realidad, como el elemento que busca la descentralización del discurso cerrado y unívoco.

⁴⁴ Se denomina *híbrida* debido a la heterogeneidad discursiva, por lo cual se evidencia una difuminación de sus fronteras genéricas. Las narrativas híbridas son “textos literarios de difícil clasificación genérica que simultáneamente presentan al crítico, al novelista y a la escritura de ambos. [...] no sólo crean una ficción (cuentan o narran) sino que de manera simultánea e intrínseca ofrecen una teorización de la práctica ficcional por la que se expresan. La hibridación [en algunos textos] produce un diálogo textual entre lo literario y lo paraliterario” (Herrero-Olaizola, 2000, p. 24).

⁴⁵ Entendemos la *transtextualidad* tal como la comprende el teórico francés Gérard Genette (*Palimpsestos*), cuando en un texto se expanden o se dilatan otros textos anteriores, que pueden o no pertenecer a la tradición literaria, que funcionan como potencial generador de sentido. En *Yo el Supremo* no es más que la consideración de la pluralidad, de su diversidad transtextual.

funge como el *sujeto cognoscente* que busca entre todas las voces el objeto que desea conocer: la escritura refractada en todas las estratificaciones sociales, para a partir de esto reflexionar sobre su sentido. Anteriormente anotamos que las modalidades narrativas pueden leerse como estratificaciones sociales, como extractos lingüísticos de determinados círculos sociales, con los cuales es posible evidenciar una particular forma de entender el mundo. Percibimos leyendas guaraníes, cartas oficiales para el Supremo, decretos de Estado, aclaraciones de editor, etcétera, con un lenguaje distinto cada uno, que expresan pluralidad lingüística, y al estar en contacto conforman un diálogo implícito para crear en conjunto una particular ideología. Pacheco argumenta que esta característica conlleva una fractura con respecto a la mayoría de las novelas de dictadura, donde predomina “una perspectiva de narración potencialmente unívoca y lineal”.⁴⁶ En *Yo el Supremo*, afirma el mismo autor:

[...] por el contrario, el efecto de la fractura, de la alteridad interior al nivel del narrador/personaje principal impide precisamente esa visión unívoca, crea un vacío interno, un cero, un abismo central hecho de múltiples preguntas, de la no certeza (el YO), que desnuda lo ideológico en el discurso de EL.⁴⁷

La alteridad del Yo es lo que provoca, entonces, una fractura a nivel del discurso y a nivel del contenido.

Pacheco escribe que Él, “poniéndose delante [frente al Yo] como inclemente espejo, transforma el discurso autoritario en autoparodia”,⁴⁸ desarticulando el discurso oficial del dicta-

⁴⁶ Pacheco, 1986, p. 163.

⁴⁷ Pacheco, 1986, p. 163.

⁴⁸ Pacheco, 1986, p. 163.

dor, alterando su personalidad histórica, carnavalizando lo centralizado y centrípeto. La forma del discurso es transformada al configurar al personaje por medio de identidades duales. Entonces, como señala Pacheco, provoca una visión no unívoca, sino plural, de múltiples preguntas, que evidencia lo ideológico. Él es el elemento desarticulador que altera el espacio de ficción en todas sus dimensiones. Está presente no sólo en el diálogo del Supremo, como indicio de una pérdida de cordura, sino también está en las demás modalidades discursivas donde el Supremo no participa de manera directa. ÉL encarna todas las voces, es omnipresente, como el Supremo, como la muerte. Sin embargo, donde aparece de manera explícita, junto con la del Supremo, es en las tres modalidades dominantes: apuntes, cuaderno y circular. En la organización narrativa, señala Ezquerro, “se puede ya percibir que la presencia obsesiva de la voz narradora del Supremo oculta una pluralidad indefinida de voces más o menos latentes, más o menos identificables”.⁴⁹

En las modalidades narrativas dominantes está presente el diálogo constante entre Yo/Él. Dicha relación es una tensión permanente por el acecho de Él a Yo. El Yo es una figura aislada por Él, está atrapado, encerrado en sí mismo. Debido a ello, Él puede representar el poder, la escritura o la muerte; o como apunta Pacheco, simboliza la máscara de dictador que gobierna en el Supremo. Él engulle al Yo, pero el Yo necesita de Él para ser escuchado:

Yo no me hablo a mí. Me escucho a través de Él. Estoy encerrado en un árbol. El árbol grita a su manera. ¿Quién puede saber que yo grito dentro de él? Te exijo pues el más absoluto silencio, el más absoluto secreto. Por lo mismo que no es posi-

⁴⁹ Ezquerro, 2005, p. 41.

ble comunicar nada a quien está fuera del árbol. Oirá el grito del árbol. No escuchará el otro grito. El mío.⁵⁰

Es una paradoja, el Yo sólo puede comunicarse a sí mismo, pero sólo puede escucharse en el Otro, en Él, porque escribir significa ser Otro; escribir significa encarnar una voz plural, en apariencia invisible. Esto puede traducirse de la siguiente manera: no me leerás a mí, leerás al Otro, a mí no me puedes leer, no me leerás nunca. “Esto es representación. Esto es literatura. Representación de la escritura como representación”.⁵¹ El Yo sólo se evidencia a través de Él, y de la unión surge la escritura.

El Yo queda oculto, convertido en Otro, como el compilador se trasmuta, como el Supremo se desdobla, como la estructura formal se despliega. El Yo, que representa la oralidad, se convierte en el Otro, que es la escritura. El Otro, la escritura, queda encerrado en un árbol; el árbol, entonces, se puede entender como el libro, como el texto que guarda o encarcela a la oralidad mutada en escritura. De hecho, al reconocer al texto como un árbol, podemos entender la propia estructura de *Yo el Supremo*. La novela como una ramificación discontinua, como una bifurcación de modalidades, como una derivación de entidades narrativas. El texto, siendo así, se lee como un árbol, donde la raíz, el origen, es la escritura misma. La estructura, en este sentido, es forjadora de pensamiento, o viceversa, el pensamiento hecho estructura dinámica, ramificada. Bajtín, al respecto, escribe: “No soy yo quien mira desde el interior de mi mirada al mundo, sino que yo me veo a mí mismo con los ojos del mundo, con los ojos ajenos; estoy poseído por el otro”.⁵² Para Bajtín, no

⁵⁰ Roa Bastos, 2005, p. 159.

⁵¹ Roa Bastos, 2005, p. 162.

⁵² Bajtín, 2000, p. 156.

es posible tener un punto de vista sobre uno mismo, porque no se puede tener una adecuada imagen sobre uno mismo, debe ser el otro el que mire y refleje lo que uno es. De este modo, además, es posible un significativo cruce de conciencias: la del Yo y la del Otro, logrando una conciencia plural, que puede entenderse como un “yo absoluto”. Además, apunta Bajtín:

[...] aquello que es individual, que distingue una conciencia y de las demás conciencias, es cognoscitivamente inesencial y es remitido al área de la organización psíquica y a la limitación del espécimen humano. Desde el punto de vista de la verdad, no existe la individuación de las conciencias.⁵³

Hemos señalado anteriormente que la escritura centralizada es alteridad de la muerte. Él es el medio para que Yo pueda completar el acto comunicativo, pero también, al simbolizar la escritura, es el medio para “perpetuar” la palabra, y la perpetuidad sólo se logra mediante la muerte. Yo queda atrapado en Él, y Él por ello determina toda la narración que despliega Yo. Por este motivo, el personaje-narrador (Yo) tiene la muerte, la atemporalidad, como punto de partida para focalizar el espacio ficticio de la novela, hecho que le da la posibilidad de narrar el presente, el pasado (sobre todo) y el futuro con una perspectiva completa y omnipotente, como si el Supremo narrara el mundo desde un lugar privilegiado, donde todo se puede ver, pensar y sentir. Ese tiempo y lugar privilegiado desde el cual se sitúa el Supremo sólo puede ser comparado con el tiempo y lugar que ocupa Dios. Razón por la cual el mismo Supremo se refiere a sí mismo con el nombre de *Xake Karaí*, que significa “Dios guaraní”. Él es una figura que le recrimina al Yo, que le exige,

⁵³ Bajtín, 2000, pp. 149-150.

pero al mismo tiempo le otorga inmortalidad, y estas cualidades superiores, que dan igualdad, hacen que el Yo se equipare con Él: “Me observa [Él]. Destruirlo de un tinterazo. Agarro el tintero. Agarra el tintero. Peor si logro adelantarme”.⁵⁴ Él imita al Yo, como si en el proceso escriturario surgiera un desprendimiento de identidades. En ese proceso no sólo emerge un “individuo”, sino varios: “Por el rabillo del ojo veo que me ve. Monstruos. Animales quiméricos. Seres que no son de este mundo. Viven clandestinamente dentro de uno. A veces salen, se distancian un poco para acecharnos mejor. Para mejor alucinarlos”.⁵⁵ En el ejercicio de la escritura es cuando surgen los seres que habitan el interior, cuando acechan para hacer alucinar a quien los piensa y escribe. Esto tiene sentido tomando en consideración que para el Supremo sólo se puede escribir mediante el Otro, y los Otros surgen en la escritura del Supremo, aunque, sin remedio, las voces se verán con-fundidas, ya no se sabrá de quién es el grito, es decir, la palabra que se escribe: “Oirá el grito del árbol. No escuchará el otro grito. El mío”.

La configuración del Supremo como Dios no está ligada a intereses religiosos, puesto que el Supremo no concebía a ningún ser por encima de su persona, sino a sus intereses astronómicos, como hombre de ciencia. Por ello en la novela hay diversos pasajes en donde el Dictador se aísla en su cabaña para observar su constelación paraguaya desde su telescopio: “Mi raza es la constelación que debo situar, medir, conocer en sus menores secretos, para poder conducirla. Formo parte de ella. Mas también debo permanecer afuera. Observarla a distancia”.⁵⁶ Para el Supremo resulta esencial observar el poder

⁵⁴ Roa Bastos, 2005, p. 198.

⁵⁵ Roa Bastos, 2005, p. 198.

⁵⁶ Roa Bastos, 2005, p. 209.

desde una perspectiva cosmológica, desde arriba, desde donde podrá tener una mirada completa de las cosas para gobernar con suprema autoridad. Sólo de esta forma podrá acceder a un conocimiento negado a otros, podrá inspeccionar a sus anchas la tierra y el cielo paraguayo. Sin duda, esto tiene que ver con la idea de la escritura, a la cual no podían acceder todos, sino aquellos privilegiados que pertenecieran a la “ciudad escrituraria”, aquel grupo reducido que sabía ordenar el universo de los signos, desde donde se dominaba en alianza con el poder de Estado, tal como señala Ángel Rama.⁵⁷ Así, lejos del común, a distancia del universo gobernable, el Supremo asume su jerarquía y la de la escritura. Con su telescopio pretende comprender no sólo el cosmos político del Estado paraguayo, sino también la “cosmografía letraria” que le obsesiona. Al respecto, señala Jean Franco: “Francia no representa al pueblo, Él es el Estado, en su doble encarnación en el cuerpo viviente del déspota y en su sistema gráfico (las listas, edictos, cartas y la circular perpetua) que disemina su poder paranoico”.⁵⁸ Esta actitud omnipotente, suprema, afirma Franco, sólo puede ser la de un gobernante déspota, la de un tirano de la escritura, que busca la perpetuidad de su palabra a través de la eternidad, cosa que sólo puede lograr con la lucha de la muerte, con la lucha de Él, asunto que lo mantiene siempre en conflicto.

Marco Aurelio Larios señala que la focalización de la muerte repercute en el problema principal del personaje y la novela: encontrar al autor del pasquín donde se afirma la muerte del Supremo.

⁵⁷ Rama, 1998.

⁵⁸ Franco, 1986, p. 188.

El Dictador habla desde su muerte. De ahí que toda la novela se centre en volver al tema de quienes escribieron el manuscrito anunciando la muerte del Dictador, lo que provoca la sensación de no avanzar en la historia, pero sí en la memoria de *alguien* que cuenta.⁵⁹

Esta preocupación sobre la muerte, en la esfera de la historia, resulta trascendente, pues, como hemos señalado, funciona como leitmotiv en la novela: desde el inicio aparece un pasquín, redactado con escritura decimonónica, que fue clavado en la puerta de la catedral, donde se ordena lo que deberá hacer el pueblo una vez que el Supremo muera. Este pasquín funciona como un mandato post mortem que supuestamente el Supremo escribe para determinar lo que sucederá con quienes son oficiales del Estado paraguayo: todos los funcionarios deberán ser ahorcados, enterrados en fosa común, y los restos del Supremo incinerados y echados al río. La muerte se relaciona con el cambio político, con el inicio de una nueva historia para Paraguay. Sin embargo, al ser sólo un pasquín, una crítica anónima acerca del gobierno de Francia, éste se transforma ya no en un mandato de Estado, sino en un mandato del pueblo, por lo cual el Supremo rechaza dicho escrito. A partir de entonces, uno de los centros de la novela es descubrir al autor del pasquín, y para ello el Supremo manda torturar a todo aquel sospechoso. Incluso sospecha de ratones amaestrados por los contrarrevolucionarios, a quienes, según el Supremo, se les instruyó para pegar el pasquín. Éste es uno de los tantos rasgos del realismo mágico, característico de la generación a la que pertenece Roa Bastos.

El pasquín que anuncia la cercana muerte del Supremo resulta una contradicción, ya que mientras transcurre la novela,

⁵⁹ Larios, 1990, p. 34.

el lector se va dando cuenta de que el Supremo narra desde la muerte, y desde la muerte construye todo el pasado de la historia paraguaya: “Hazme saber de inmediato, antes de que se enfríen mis cenizas, quién firmó la circular que te notificó mi muerte y la instalación de eso que llamas gobierno provisorio ‘de fatuo’”.⁶⁰ La muerte entra en complicidad con el secretario (de secreto), sólo él es quien, al parecer, sabe que el Supremo está muerto, pero calla. Por eso Patiño, en varias ocasiones, en lugar de decirle que es hora de irse a dormir, le insiste: “Ya es hora de que el Señor vuelva a la tierra”.⁶¹ No es que se diga, de manera directa, que el Supremo está muerto, más bien se va advirtiendo entre líneas, así como entre líneas se va descubriendo la relación de esta condición con sus reflexiones con respecto a la escritura y su ideología política. Bajtín señala: “La mayor parte de las informaciones y de las opiniones no son comunicadas, generalmente, en forma directa, como propias, sino por referencia a una cierta fuente común no precisada”.⁶² Para este teórico, la forma indirecta será una peculiaridad de la novela plurilingüista, que es, por naturaleza, descentralizadora. De forma indirecta, la literatura como creación verbal puede concebir una estructura lingüística estratificada, diversificada, que da cuenta del estado mental y cultural de las sociedades.

En *Yo el Supremo*, las modalidades narrativas, así como la inserción (en estilo indirecto libre) de varios tipos de textos dentro de dichas modalidades, pueden interpretarse como una estratificación plurilingüista en diálogo constante, pues se logra con ellas una superposición de voces narrativas. Con ello, Roa Bastos se acerca a las esferas semántico-sociales en la que

⁶⁰ Roa Bastos, 2005, pp. 105-106. *Cursivas de la autora.*

⁶¹ Roa Bastos, 2005, p. 103.

⁶² Bajtín, 1989, p. 155.

se advierte una conciencia de la lengua saturada de ideología, tal como afirma Bajtín. El recurso indirecto en *Yo el Supremo* está dado bajo un sistema de ocultamiento; dice el Supremo: “El principio y el fin de todas las cosas están ocultos”.⁶³ El ocultamiento connotativo, bajo este entendido, se convierte en el programa de lectura de la novela, donde el lector tiene que ser partícipe para llegar al fondo, es decir, al descubrimiento de la verdad que en la novela se ofrece; asunto que el personaje advierte todo el tiempo en la novela: “En cada cosa hay oculto un significado”.⁶⁴

La muerte, asimismo, también está en eterno ocultamiento, puesto que, como hemos apuntado, no es un asunto que se precise claramente. A su vez, la muerte es un elemento de crítica política, ya que en la novela está ligada con el lema que el Dictador Supremo sostuvo durante su campaña a favor de la Revolución de independencia: “Revolución o muerte”. Al ser configurado el Supremo desde la muerte, y desde la muerte reconstruir el pasado de la nación paraguaya, la estructura e ideología de la novela, Roa Bastos está haciendo una crítica tajante acerca del fracaso revolucionario. Así, no es desde la Revolución que queda determinado el personaje, sino desde la muerte, desde el fracaso, por ello el personaje narra desde su propia decadencia. De la disyuntiva que propone el personaje queda sólo una: la muerte, no la revolución. Debido a esto, al salir a la luz el pasquín no le interesa al Supremo en realidad que auguren la muerte de su persona, sino la muerte del Estado, aunque, como señala el Supremo: “puedo afirmar yo sí con entera razón: El-Estado-soy-Yo”.⁶⁵ El Estado y el Supremo son lo mismo, enton-

⁶³ Roa Bastos, 2005, p. 208.

⁶⁴ Roa Bastos, 2005, p. 546.

⁶⁵ Roa Bastos, 2005, p. 292.

ces ambos están muertos: la configuración del personaje es una irónica crítica del Estado paraguayo (metafóricamente muerto), puesto que con el Dr. Francia comenzaba, aparentemente, una nación libre, una supuesta independencia que colocaría al pueblo paraguayo en el camino de la autosuficiencia política y en el ejercicio de los derechos de todos sus ciudadanos.

Sin embargo, el Supremo, al igual que el Estado, tiene una forma de “asirse a la vida”: “Ahora debo dictar/escribir; anotar en alguna parte. Es el único modo que tengo de comprobar que existo aún”.⁶⁶ La escritura y la oralidad se manifiestan como una vía existencial para comprobar su lugar en el mundo, aunque sea en el mundo ficcional de la novela. En la escritura, el Supremo encuentra el mecanismo para ejercer el poder, para hacer perdurar su suprema autoridad política y escrituraria, aunque pronto se da cuenta de que creer esto es autoengañarse, ya que no se puede gobernar en el aislamiento que exige la escritura. Por ello, la escritura es, al mismo tiempo, muerte. Si la muerte representa a la escritura, en oposición a la oralidad que simboliza la vida, entonces es desde la muerte, es decir desde la escritura, que el Supremo asume el poder y ejerce su palabra absoluta. La muerte se convierte en el medio para crear una constante polémica sobre la idea de la escritura y, por consecuencia, con todas las cosas que se dicen “perdurables” a través de ella. El personaje, entonces, es una construcción a partir del *phatos* de la muerte y del *phatos* de la escritura. No obstante, para el Supremo no se trata de una muerte banal, o entendida en su sentido más común, pues se trata de una muerte “inmortal”, por muy contradictorio que ello parezca. Esto debido a que la muerte no representa para el Supremo el término o el final de la “vida” o de las cosas, no es pasividad, inmovilidad,

⁶⁶ Roa Bastos, 2005, p. 143.

descanso, reposo o interrupción, sino continuidad: “vida” activa de sepulcro donde la escritura se piensa, se dicta y se escribe, aunque siempre en aislamiento, ¡he aquí la tragedia!

El Supremo está muerto, lo sabe él, su secretario, el lector y el compilador editor de los libros-memoria del mandatario, pero hay algo que lo mantiene vivo, que lo obliga a revivir y seguir dictando sentencias a sus subordinados, a su compilador, a sus lectores y a todos los involucrados en sus memorias: la lucha por la escritura. En esta lucha, el Supremo se perfila como personaje que hace homenaje a la muerte al mismo tiempo que a la escritura; la muerte y todos los objetos simbólicos que la rodean son para el Supremo un acto de culto. Por ello, el hallazgo de una calavera se convierte en otro punto central de la novela. La calavera es un elemento que aparece constantemente a lo largo de la novela, como parte trascendente de la construcción del personaje, de su *decir* y *hacer*; así como de sus reflexiones sobre el sentido de la escritura (como homenaje, quizá, a Shakespeare). La calavera, al igual que Policarpo, es interlocutor del Supremo, que adquiere “vida y conciencia”. Le interesa al Supremo la calavera porque simboliza el calabozo donde él mismo se encuentra encerrado, condenado por la escritura. La calavera es un pozo, un hueco infame que encarcela el pensamiento. De igual manera, el Supremo se encuentra encerrado en el cráneo de alguien, como si fuera un pensamiento ajeno, condenado a ser una idea que no sale, que no concluye, que no adquiere “vida” y se queda muerto, maldecido en los laberintos del cráneo, en sus “radios, diámetros, cisuras, ángulos, celdillas, nebulosas orbitarias, circunvoluciones temporales, zonas occipitales, equinociales, solsticiales, regiones parietales. Lugares de las grandes tormentas del pensamiento”.⁶⁷ El

⁶⁷ Roa Bastos, 2005, p. 266.

Supremo explora la calavera como si se tratara de un mapamundi, se mete en ella alumbrándose con una vela, la recorre, la cuestiona, la mide, la marca y la vigila:

Hago girar entre mis manos la bola calcárea. Valle, depresiones oscuras donde retoza Capricornio. Cuernos en llamas. Montañas. Una montaña. Sombra de una montaña. La cumbre fosforece aún vagamente. Se apaga. Retiro el cabo de vela humeante. *Entro yo. No hay más horizonte que el hueso que piso. Voy arrastrándome hacia el punto exacto que no desvaría.* Gran oscuridad. Silencio grande. Ni el eco responde a mis gritos en el cóncavo calabozo. Ruidos de pasos. Salgo rápidamente.⁶⁸

El Supremo tiene un objetivo al explorar la calavera: encontrar el punto exacto donde se genera el pensamiento y el lenguaje, el punto donde no se desvaría. Ahí, en ese “lugar” lleno de recovecos, se supone que el Supremo encontraría su salvación, el medio para conjurar la maldición del lenguaje. Sin embargo, sólo encuentra oscuridad y un gran silencio que lo condena de nueva cuenta. Asimismo, encuentra malos recuerdos, el monstruo que fue su padre. La calavera, por tanto, es un “lugar” donde no sólo entran pensamientos, sino “personas”, o personas que sólo son pensamientos o recuerdos, palabras que aún no cobran forma, no cobran “vida”. Jean Franco, al respecto, escribe: “El poder de Francia es, paradójicamente, incorpóreo (trascendental) y también encarnado en un mortal ser humano”.⁶⁹ El Supremo es un pensamiento atrapado en el cráneo del Otro, es pensamiento ajeno, que por proceso de encarnación habita la mortalidad de algo o de alguien, ya sea la calavera o el compilador, es decir,

⁶⁸ Roa Bastos, 2005, p. 271. Cursivas de la autora.

⁶⁹ Franco, 1986, p. 188.

como una puesta en abismo. A su vez, la calavera es una extensión de la maldición de la escritura que padece el Supremo. Esta maldición es la que condena a la conciencia a “estar con vida”, a tener conciencia de su sufrimiento y dolor, de saberse habitada por el Supremo, penetrada con vela en sus oscuridades, y no ser sujeto de misericordia: “El cráneo ha saltado al rincón más oscuro. Ha quedado allí cabeceando a diez pasos. Suplicando. Suplicando. Suplicando *él también* su vuelta a la tierra”.⁷⁰ Reconocemos que la calavera, al saltar, no es un objeto inerte, sino que puede moverse por sí misma, aunque sin voluntad propia, puesto que se encuentra en estado de cautiverio: el Supremo Dictador es su verdugo. Al mismo tiempo, el Supremo es un personaje que, al igual que la calavera, también suplica su regreso a la tierra, por ello dice “también” (de igual forma “que yo”). Tanto el Supremo como la calavera están presos o cautivos, ¿de quién? Según nuestra interpretación, de la escritura, pero sobre todo de la imposibilidad que provoca la escritura.

La calavera es un fetiche para el Supremo, con ella tiene la certeza de inmortalidad, de permanencia, la seguridad de ganarle a los gusanos de tierra, al escarabajo *Tenebrus obscurus* devorador de todo rastro de vida. La calavera es la prueba que da posibilidad de ser inmortales por medio de la muerte, ya que ha escapado de los gusanos, otros tiranos de la carne, y ha resurgido para seguir siendo, aunque en contra suya, puesto que ella misma no desea continuar; dice la calavera al Supremo: “¡Por caridad entiérrame, arrójame al río! ¡Un lugar bien oscuro donde pueda ocultar mi vergüenza!”.⁷¹ La calavera no tiene voluntad propia, a pesar de no ser un objeto inerte. Más adelante, entre líneas, como todo lo que sucede en la novela, podemos

⁷⁰ Roa Bastos, 2005, p. 272. *Cursivas de la autora.*

⁷¹ Roa Bastos, 2005, p. 272.

reconocer que el Supremo hace una transferencia de identidades: él mismo se convierte en la calavera, él mismo acuna en sus brazos la calavera que él mismo es: “El zumbido [la súplica de la calavera] *llena mi cráneo* saliendo por los oídos, por la boca, por las cuencas de esa obscura blancura que acuno en mis brazos”.⁷² La frase “llena mi cráneo” es anfibológica: *mi* puede leerse como un adjetivo posesivo en dos sentidos: uno, el que señala el objeto cráneo que tiene en sus manos, que es de su propiedad pero que es un objeto ajeno; otro, el que se refiere al objeto cráneo como algo propio, parte de su corporeidad. El cráneo es ajeno y propio a la vez: el Supremo es él y es el Otro al mismo tiempo. De nuevo la dualidad en juego con el cráneo.

Lo anterior tiene que ver con el modo en como el Supremo entiende a la escritura: “Escribir es despegar la palabra de uno mismo. Cargar esa palabra que se va despegando de uno con todo lo de uno hasta ser lo de otro. Lo totalmente ajeno”.⁷³ La escritura surge en lo ajeno, por eso el Supremo se desprende de él mismo hasta ser otro y así darle sentido a la existencia escrituraria. Es paradójico, pero para el Supremo la muerte significa inmortalidad: “[...] la muerte es el único remedio para el anhelo de inmortalidad al que la puerta del sepulcro cierra el paso”.⁷⁴ Y es así porque la muerte es escritura, y la escritura es el medio para perdurar en el tiempo. El personaje escribe para postergar la idea de la muerte y, a través de ella, postergar la idea de escritura. Esto puede leerse como el anhelo del intelectual que desea penetrar en la ciudad escrituraria, porque sabe que ello significa penetrar en el grupo del poder, aunque ese poder sea, metafóricamente, un acto engañoso.

⁷² Roa Bastos, 2005, p. 272.

⁷³ Roa Bastos, 2005, p. 161.

⁷⁴ Roa Bastos, 2005, p. 276.

Al personaje no le preocupa la idea de una muerte banal o deshonrosa, puesto que en realidad le da lo mismo ser o no tirado al río, “sin cruz ni marca” (como se señala en el *Pasquín* clavado en la catedral), más bien, la muerte que le inquieta es la que se relaciona con el encierro, con la tumba, porque implica la condena de una escritura aislada, sin interlocutores, centralizada, monológica; porque significa el fracaso de su proyecto revolucionario. Así, el protagonista de la novela adquiere conciencia de su muerte, y al hacerlo también adquiere una conciencia de sí mismo, pero ya no como Dictador, revolucionario, héroe nacional o reformador ilustre del Paraguay, sino simplemente como personaje:

YO soy ese PERSONAJE y ese NOMBRE. Suprema encarnación de la raza. Me habéis elegido y me habéis entregado de por vida al gobierno y el destino de vuestras vidas. YO soy el SUPREMO PERSONAJE que vela y protege vuestro sueño dormido, vuestro sueño despierto (no hay diferencia entre ambos).⁷⁵

Pareciera que el Supremo le habla, con conciencia literaria, al autor de la novela, a sabiendas de que sólo es un recurso narrativo, una encarnación ficticia, un despojo de representación dramática. Incluso, se reconoce como personaje que se va construyendo en la marcha, según va avanzando la novela, como un personaje que aún no se le termina de inventar y que, por tanto, continúa ahogándose en la tinta, aliada de la pluma-recuerdo:

No puedo sacar la mosca que se moja en el destello, como en otro tiempo sacaba las moscas ahogadas en el tintero con la punta de mi pluma-lanza. Pluma-memoria. El que se ahoga

⁷⁵ Roa Bastos, 2005, p. 480.

ahora soy yo. ¿Quién me sacará con la punta de su pluma? Sin duda, algún rastrero hideputa cacalibris, a quien desde ahora maldigo. Va de retro!⁷⁶

El Supremo, al obtener conciencia de su estado ficcional de personaje, reconoce la identidad del Otro, del sujeto ajeno que manipula su construcción, su historia, sus palabras, sus documentos, su ideología, su lucha revolucionaria (el compilador, el lector). En su defensa contra ello está su conciencia de personaje, su reconocimiento como tal, así como su postura escrituraria. Su ideología con respecto a la escritura, la oralidad, la historia, la literatura, la revolución, la responsabilidad social surge de su derecho a réplica, la cual se evidencia, a su vez, como una confrontación contra quien lo escribe, lo edita, lo configura y contra quien, incluso, lo lee, pues en muchos pasajes llega a ofender al lector implícito de la novela. De su desacuerdo con la escritura de la novela surge en él la necesidad de revisarla, de poner atención a lo que de él y su Estado paraguayo se escribe: “En realidad podría suprimir toda la noveleta. En todo caso, la revisaré y la corregiré de tornatrás”.⁷⁷ El Supremo, a pesar de todo, se reconoce como personaje autónomo que, aunque lo escriban siempre decidirá sobre su destino, puesto que es el Supremo Personaje, el que se hace a sí mismo, sin necesidad de ninguna mano ajena, con el sólo motivo de pronunciarse. Razón por la cual, al tomar conciencia, el Dictador Supremo advierte su consigna: “Igual cosa nos pasará a nosotros, que pasaremos a ser seres irreales-reales”.⁷⁸ La realidad y la irrealidad (la referencialidad), de este modo, se convierte en una dicotomía importante, ya que con

⁷⁶ Roa Bastos, 2005, p. 478.

⁷⁷ Roa Bastos, 2005, p. 151.

⁷⁸ Roa Bastos, 2005, p. 170.

ella siempre se cuestiona el sentido de la creación del espacio ficticio y los alcances de la escritura misma. En el umbral de la realidad y la irrealidad, el Supremo reflexiona sobre el estado de las cosas, no sólo de su conciencia como personaje, sino de su conciencia de creador omnipotente, Absoluto y Supremo, siempre teniendo a la escritura y la oralidad como aliadas.

Esta conciencia autorreflexiva del personaje resulta trascendente para observar la técnica narrativa de *Yo el Supremo*, pues no se trata de una narración tradicional, “nativista” como la que criticaba Alejo Carpentier (1981); ya no se trata de un realismo al estilo decimonónico, de una obsesiva reproducción de la realidad “tal cual es”. La técnica narrativa es lograda con base en el montaje o superposición de modalidades narrativas, pero también mediante la autoconciencia constructiva de los personajes, como sucede con el Supremo. Dicha autoconciencia del personaje surge al reconocer la existencia del otro, que no es más que el compilador, quien escribe y “descubre” los documentos del Supremo. Esta autoconciencia es resultado, entonces, de la oposición binaria con la que se edifica en todos los niveles la novela. Según Pacheco, “funciona como paradigma del binarismo y la alteridad asumidos como sistema en la construcción del mundo ficcional”.⁷⁹ La autoconciencia del personaje es provocada por la polaridad del Yo/Él (Otro), por los enfrentamientos de éstos y por el reconocimiento ideológico de estos dobles. A partir de ello, el Supremo se construye acorralado por las dualidades, por Él que es la escritura del poder y por el Yo que es la impotencia de la escritura. Asimismo, con la autoconciencia del personaje se fractura o se destituye la figura del “absoluto autorial”, pues el Supremo se asume como autónomo, es decir, sin relación total con quien lo crea. Lo anterior puede leerse

⁷⁹ Pacheco, 1996, p. 165.

como un rompimiento del autoritarismo, del absoluto poder de quien ejecuta la escritura.

Así, finalmente, *Yo el Supremo*, además de tener como focalización ideológica la historia paraguaya y otros intertextos, tiene, de modo central, una ideologización estética que se ve reflejada en la estructura de la novela a través del desdoblamiento de los personajes. La poética de la escritura se advierte en cómo los personajes se construyen y actúan siempre en relación con el otro.

LA CONFIGURACIÓN DEL NARRADOR

Tal como hemos señalado en el apartado anterior, en *Yo el Supremo* el personaje protagónico es, al mismo tiempo, el narrador. Sin embargo resulta pertinente observarlo de modo independiente, pues esta figura cumple una función narrativa con particularidades muy específicas, relacionada de manera directa con la poética de la escritura que se advierte en la novela. La función del narrador es parte de las dualidades del personaje; como vimos, éste no sólo participa como actante en la novela, sino como una entidad que va construyéndose a la par del espacio narrativo en el que se desarrolla. Es decir, el narrador da cuenta no sólo de sí mismo y de las demás identidades, sino de todas las circunstancias que van definiendo el espacio narrativo donde está inmerso y al cual debe penetrar el lector. Es él quien pone en relación comunicativa a todos los demás personajes, quien ofrece una diversidad de discursos puestos en diálogo para manifestar la polifonía novelística de *Yo el Supremo*, lo cual lo convierte en un mediador de entidades y discursos. Además, es el responsable de provocar la discusión acerca de las dicotomías, que en el transcurso de la novela representan los problemas de la oralidad y la escri-
tu-

ra. Asimismo, el personaje-narrador es quien ofrece las fuentes (históricas, filosóficas, literarias, etcétera) que construyen la novela, así como quien las destruye para conflictuar la ideología que en ella se manifiesta. No obstante, si observamos la construcción general de la novela percibimos un supra-narrador (mayor o superior), quien en realidad ofrece el discurso que desarrolla el Supremo. Con este hecho evidenciamos de nueva cuenta que la dialogización de la novela está desde su composición, su estructura novelística.

Lo anterior nos lleva a reconocer la novela como un espacio narrativo susceptible de ser dividido en dos partes, donde en cada una de ellas hay un narrador específico, propio, con intenciones distintas, aunque emparentadas en muchas ocasiones. Entonces podemos entender el espacio narrativo como una dualidad de enunciaciones, las cuales están constantemente en tensión por los conflictos existentes entre los sujetos narradores que invaden mutuamente sus discursos. Esta dualidad de enunciaciones puede observarse y comprenderse por medio de las identidades narrativas principales: Supremo y Compilador. Cada uno de ellos funciona como autor de su propia realidad narrativa y como parte de la interacción dialógica del sistema de la novela. En estricto sentido, sería una relación entre autor y personaje: el compilador es quien ofrece el espacio narrativo completo, quien dispone cada elemento narrativo para que se desarrollen las acciones que ejecuta el personaje; el Supremo es el actante que dentro de las secuencias narrativas se convierte en el narrador de sí mismo al revelarse contra su propio autor, contra quien le ha dispuesto el espacio. El Supremo se convierte en el narrador-actante que se subleva, que se emancipa para convertirse en la figura narrativa de autoridad de la novela. Razón por la cual en la estructura novelística se perciben en

primer plano las acciones, la voz y los objetivos del personaje, mientras que el compilador queda subordinado, oculto, al margen del discurso novelístico, aunque siempre dispuesto a aparecer para ofrecer aclaraciones, dar datos o información sobre lo que el Supremo narra. Por este motivo, lo que podemos advertir como la trama de la novela es lo que el Supremo ofrece siendo narrador-personaje aparentemente de su propia historia, de sus propios intereses. Esto es “aparente” porque los objetivos del Supremo en realidad se originan en los objetivos del compilador; es decir, los intereses y reflexiones del Supremo surgen a partir de las pretensiones mismas del compilador, que quedan poco explícitas debido a su posición de figura subordinada.

La estructura novelística se compone de una doble dimensión de realidad: la del compilador y la del Supremo, en conflicto constante, en relación problemática, provocando ambigüedades o contradicciones en el espacio narrativo. Cada dimensión de realidad, esto es cada narrador, tiene un objetivo distinto, pero con puntos trascendentes de encuentro. Ambos narradores, en toda la novela, crean un juego de dobles donde se involucran los déicticos Yo/Él, simbolizando cada uno las figuras narrativas. El Yo representa al Compilador: la figura privada, oculta, con objetivos muy personales, interiores o profundos (quizá literarios). El Él representa al Supremo: la figura pública, descubierta, con objetivos más que personales históricos, de intereses más externos o colectivos que individuales (quizá históricos).

De este modo, el autor compilador tiene una finalidad específica que explicita a lo largo de la novela: escribir una biografía donde se evidencie con detalle la personalidad del Supremo Dictador. Para efectuar este cometido, el compilador se transmuta en el Supremo, su Yo se despliega hasta convertirse

en el Yo de su personaje. La relación autor-héroe que señala Bajtín se hace efectiva, con el afán de crear un “excedente de la visión” extrínseca del otro. Afirma:

Debo experimentar intrínsecamente la vida de este otro hombre, ver axiológicamente su mundo desde el interior, del mismo modo como él mismo lo ve, ponerme en su lugar y luego, volviendo al mío propio, completar su horizonte con el excedente de la visión que se me abre desde mi lugar propio, pero ya fuera del otro; debo ponerle un marco, crearle un entorno a partir de mi excedente de visión, de mi conocimiento, mi deseo y mi sentimiento.⁸⁰

El compilador en apariencia manifiesta su postura objetiva con respecto a la figura histórica que tiene por objeto de estudio, ya que aclara que todo lo que presenta es el resultado de una ardua investigación. Esta perspectiva, supuestamente objetiva, es desenmascarada por un descendiente de Policarpo, quien al final de la novela señala que el Compilador fue un sujeto obsesivo que lo persiguió por años para quedarse con la pluma-memoria del Supremo, misma que conservaba como herencia del escribano Patiño. Es decir, la intención biográfica se perturba y quedan en evidencia intenciones obsesivas, casi enfermizas según cuenta el descendiente de Patiño, que quedan en el misterio en tanto se desconocen los motivos; pero a partir de ello podemos entender que los supuestos fines objetivos en realidad son subjetivos, producto de patologías personales. Bajtín señala que el interés por el Otro debe servir, a fin de cuentas, para comprenderse uno mismo, para entender el Yo. Apunta:

⁸⁰ Bajtín, 2000, pp. 36-37.

[...] pero en cualquier caso, al momento de la empatía ha de seguir el regreso a mí mismo, a mi propio lugar al exterior del que sufre, porque sólo desde un lugar propio el material vivenciado puede cobrar un sentido ético, cognoscitivo o estético; si no sucediera el regreso, se presentaría el fenómeno patológico de experimentar la vivencia ajena como propia, la contaminación por el sufrimiento ajeno, y nada más.⁸¹

Los objetivos planteados tanto de Supremo como del compilador quedan incumplidos debido a que el proceso del Yo-Otro no se efectúa. Por ello, el desdoblamiento parece tener sentido o utilidad, en tanto que el Supremo queda maldecido por la escritura, pero sobre todo por sus propios afanes.

Se trata de un juego doble, de nueva cuenta, donde todo se cubre y se descubre, donde lo público se convierte en privado, o viceversa, donde las identidades de los personajes se desprenden para engañar al lector, pero al mismo tiempo para enfatizar significados provocados por la palabra dialogizada en la novela.

El compilador es el sujeto principal del nivel primario de enunciación, es quien realiza el acto de decir y hacer más trascendentes para la existencia del espacio narrativo: ofrecer el discurso novelado del Supremo. Una vez que el compilador expone los documentos, el Dictador es quien se hace cargo de su propio discurso. De esta manera se convierte en el segundo sujeto de la enunciación citada por el compilador. No obstante, a pesar de que el Supremo es quien denomina y domina en apariencia en esta segunda enunciación referida, es el compilador en realidad quien conduce las riendas de la novela, puesto que toda la novela es una versión y una interpretación de él mismo. La configuración del Supremo que hace el compilador a través

⁸¹ Bajtín, 2000, p. 39.

de la enunciación citada representa sólo una particular forma de “retratar” al personaje histórico, el cual surge, como se ha descubierto, más de las obsesiones que de las pesquisas metódicas.

Así, el lector en realidad queda a merced del compilador (supra-narrador) y no del Supremo, pues es el compilador quien ha dispuesto y organizado todos los documentos que conforman la novela, es quien ha investigado y luego seleccionado la información para dar constancia de la existencia del personaje. Se trata, entonces, de una superposición de narraciones donde el autor compilador queda oculto, pero develado, aunque siempre permanece al margen dispuesto a aparecer para aclarar algún pasaje. Son dos niveles enunciativos, donde cada uno tiene su propio narrador y personaje, pero tienden a confundirse por el juego de dobles que hemos discutido anteriormente, creando una ambigüedad de realidades literarias y, al mismo tiempo, una polifonía dialógica.

El Supremo, como narrador-actante de la enunciación citada, tiene, a su vez, finalidades específicas: descubrir al autor del pasquín que aparece clavado en la puerta de la catedral. Mas el narrador-actante pronto adquiere autoconciencia de su situación de personaje narrado, y modifica sus objetivos primarios. Al inicio de la novela queda claro que tanto el compilador como el Supremo pertenecen a dos realidades distintas, separadas la una de la otra; sin embargo, al tomar conciencia, el Supremo hace que estas dos realidades hagan un cruce de realidades narrativas. El Supremo, narrador-personaje, adquiere de pronto conciencia y se reconoce como figura de interés susceptible a ser biografiado. Escribe el Supremo: “Si para entonces el mío no está consumido por el fuego, acucioso compilador-acopiador de

cenizas, acude a las pp. 70-7, donde hallarás marcada una cruz: Hércules se enamora de Deyanira destinada a Aqueloo".⁸²

Al tomar conciencia, el personaje se emancipa del compilador, es decir, de su autor, y comienza una narración en aparente autonomía. Cuestiona las pretensiones del compilador, lo desautoriza como autor, y critica su realidad de personaje biografiado. Reconoce que es imposible escribir sobre el pasado, imposible representar la realidad del otro, mas se acepta como narrador-personaje que no puede escapar de la voluntad del supra-narrador, quien, finalmente, dispone del espacio narrativo. El Supremo, entonces, se deja llevar por el devenir de la narración, aunque no sin cuestionar, sin reflexionar sobre el sentido de lo que se narra. El narrador-actante no es, por tanto, tan autónomo como parece, ya que está sometido a un destino narrativo-literario preestablecido por el Compilador. Al final de la novela, el fracaso de la escritura propuesta, de la poética de la escritura centrífuga y polifónica, se deberá, en gran medida, a este sometimiento del Supremo con respecto a su Compilador. El Supremo se convertirá en el Dictador desautorizado sometido a otro Dictador autorizado por el espacio de ficción que construye con sus investigaciones. Advertimos que se trata, finalmente, de una lucha entre figuras narrativas que simbolizan el sometimiento de una escritura dominadora.

El Supremo, personaje biográfico del compilador, se rebela contra su creador mismo y lo cuestiona, lo somete (en apariencia, porque, como hemos dicho, es el Supremo quien termina sometido por el compilador), lo agrade, la mayoría de

⁸² Roa Bastos, 2005, p. 145.

las veces en un modo indirecto, a tal grado que pone en tela de juicio el sentido mismo de la novela, es decir, el sentido de biografiar o configurar la personalidad de un personaje trascendente para la historia como para la literatura. El Supremo se convierte en un narrador-personaje autoconsciente que se percata de las dificultades de escribir de alguien (de sí mismo en este caso) o de algo, por tal motivo sus cuestiones se centran en un solo problema: el conocimiento de la realidad de las cosas. El narrador-actante lleva sus cuestiones a otros planos o realidades, sobre todo a las realidades del lenguaje: reflexiona cómo se involucra la lengua (escritura y oralidad) en el conocimiento de la realidad, cómo se incluye la verdad y la falsedad en la representación de la realidad y lo complejo que resulta adquirir el conocimiento de las cosas que se nombran. Así, el Supremo, narrador-personaje, deja de lado el hecho de descubrir al autor del pasquín, para centrarse, más bien, en la ontología de la escritura, en el modo en que se involucra la verdad y la mentira en los procesos escriturarios (ya no sólo los referentes al pasquín o a la biografía de sí mismo, sino a los procesos en general). Aparentemente desvía su objetivo primario para ocuparse de otros intereses, pero en realidad son intereses enlazados con el principal, que tiene que ver con el anonimato del pasquín encontrado.

Además, en la novela los intereses de las figuras narrativas protagónicas, en todos los planos discursivos, están en estrecha relación; tienen que ver unos con los otros, quizá por ser una sola figura desdoblada. Los objetivos tanto del compilador (que son los objetivos de la unidad narrativa) como los del Supremo (que son los objetivos de la unidad interna) tienen que ver con la escritura, con el descubrimiento del origen de ésta, de aprehender mediante ella el conocimiento de la realidad. En ambos se implican insistentemente las dicotomías en conflicto

verdad/falsedad, imposibilidad/posibilidad, grafos/fonos, y que poco a poco se desplazan a otros niveles más profundos de reflexión acerca del sentido del poder que cada una de estas dicotomías tiene con respecto a la otra, ello para cuestionar sobre la escritura-oralidad oficial y no oficial, centrífuga o centrípeta, es decir, dominadora o dominada del mundo de las cosas; que pueden simbolizar, asimismo, la lucha particular de las dos figuras principales. El compilador y el Supremo, a pesar de ser dos entidades de unidades narrativas diferentes, comparten las mismas finalidades, aunque durante toda la novela se opongan como si se tratase de una dicotomía más en conflicto. Este asunto supone, como hemos expuesto, que se trata de una misma figura narrativa simbólicamente bifurcada para determinar las posturas ideológicas de la novela. Ese punto de encuentro de intereses u objetivos es, como hemos señalado, la escritura. Los dos sujetos de las dos enunciaciones están determinados mutuamente por sus circunstancias: por su relación con el lenguaje, por su relación con sus interlocutores y con los efectos de su discurso.

Sin embargo, el compilador es el sujeto enunciador (con función de autor) que otorga información a su personaje-narrador para que éste adopte el ángulo ideológico que el compilador desea, motivo por el cual ambos parecen tener los mismos objetivos. El Compilador construye a un Supremo que da la ilusión de trascender a la voluntad de su autor, que parece ser una figura constituida o moldeada por sí mismo, como si el Supremo narrara su propia historia, pero la perspectiva del Supremo es, en realidad, la perspectiva del compilador. Las preocupaciones del narrador-actante son las preocupaciones del sujeto primario de la enunciación narrativa: en el Supremo se descubre el compilador.

Crear una narración encadenada, con dos enunciaciones, las cuales, a su vez, tienen otras enunciaciones engarzadas

y subordinadas a ellas, tiene una explicación relacionada con las reflexiones y posturas ideológicas de los dos sujetos protagonistas, y que tienen que ver directamente con la poética de la escritura postulada en la novela: hacer circular varias voces en el interior del discurso para manifestar una escritura polifónica, la cual significa una escritura centrífuga, no dominante, no oficiosa, no monolítica. Al respecto, señala María Isabel Filinich:

El sujeto hablante no es fuente ni dueño de su discurso sino que su habla hace circular ideologías, creencias, valores, que lo desbordan; su habla es más un mosaico de citas en conflicto (parodias, ironía, refundiciones) que un supuesto discurso homogéneo.⁸³

La configuración del narrador-actante está determinada para hacer fluir una multiplicidad de voces y, por tanto, de posturas con respecto a lo discutido en la novela. La unidad narrativa está cargada de ideología política, cultural, filosófica, lingüística, literaria, etcétera, debido a que existe una diversidad de voces orquestando.

La dualidad enunciativa (dos narradores en dos enunciaciones de niveles discursivos distintos) se complementa al compartir intereses por medio de los conflictos mutuamente provocados. Por supuesto, como hemos señalado, el Supremo es el sujeto de la enunciación (citada) de mayor presencia en la novela, pues es la voz que parece explícita, la que da apariencia de crear todo el espacio narrativo como narrador omnisciente que ejecuta el poder en el espacio que construye, pero no es el único que debe ser tratado, ya que tanto el compilador

⁸³ Filinich, 2007, p. 46.

como el Supremo representan una dicotomía con una carga ideológica indivisible, es decir, que únicamente puede resultar de la interpretación u observación de estas dos figuras, unidas, pero no separadas. Los dos sujetos narradores simbolizan las cuestiones que se reflexionan, ellos mismos encarnan los problemas que discuten. El compilador es la entidad narrativa oculta, marginal, que personifica lo privado, lo que permanece en la oscuridad o en la muerte (pero que paradójicamente vive), y que se relacionan con los asuntos de la escritura oficial. El Supremo encarna lo público, la figura que se exterioriza, que se relaciona con la luz, la vida (pero que paradójicamente está muerto), con la oralidad, con lo no oficial, y que tiene voz para cuestionar la realidad y la ficción de las cosas. Pero ambos están entramados para entender un mismo asunto: el sentido de escribir una biografía, que a fin de cuentas es una biografía del poder (del Dictador). Los dos narradores, con su propia determinación discursiva y con sus propias cuestiones, son necesarios para comprender el sentido de las dualidades que en la novela existen. Con la dualidad de estas figuras se perfila la base de la poética de la escritura, y que tiene que ver con la naturaleza binaria del lenguaje, de las cosas; el ser mismo es de naturaleza binaria, y la escritura, por tanto, debería componerse de varias dualidades significativas para dejar de ser mentira, falsedad, muerte...

El Supremo-narrador señala las dificultades para aprehender la realidad con la escritura, al menos por medio de lo que tradicionalmente se ha entendido como escritura (la monológica y enajenada), ya que ésta sólo falsea la realidad de las cosas. Por supuesto, reconoce que hay una escritura (dialógica y polifónica) con la que quizá sea posible traicionar menos la realidad, sin embargo ésta es sólo parte de un proyecto no resuelto, discutido mucho consigo mismo, con el compilador, con Sultán

(su perro), con Policarpo, pero nunca alcanzado. Reflexiona el narrador-personaje la escritura confrontándola con la oralidad: ¿cuál de las dos es menos traicionera a los hechos del mundo?, ¿cuál de ellas deforma menos la realidad?, ¿cuál es el mejor camino para expresar una escritura polifónica, colectiva, centrífuga, revolucionaria (como el inicio de su mandato)?, ¿cuál es la función de la escritura en la estructura del poder y viceversa? De estas cuestiones, surgidas de las dualidades que representan las entidades narrativas, es que emergerá la poética de la escritura, que detallaremos posteriormente.

De las cuestiones anteriores se desprende su preocupación por la dualidad del signo (significado/significante) con respecto al objeto que designa, así como la relación del signo con el mundo tangible al cual busca explicar y comprender. Luis Martul Tobio, sobre las funciones y preocupaciones del narrador en la obra de Roa Bastos, señala:

A Roa le preocupa el funcionamiento del saber, cómo se adquiere el conocimiento, qué operatividad tiene en la sociedad, a qué mediatizaciones u obstáculos se enfrenta. El problema que se plantea es mostrar cómo el conocimiento exacto de la realidad o la verdad/falsedad de un hecho es trabajado y modelado en la sociedad.⁸⁴

El narrador-personaje, al cobrar conciencia frente a su autor (compilador), deja al descubierto sus preocupaciones, las cuales están ligadas con los problemas generales de la novela, que juntos conforman una poética de la escritura, una ideología particular acerca del sentido de la escritura. La conformación

⁸⁴ Martul, 1977, p. 151.

dual de los narradores está relacionada directamente con lo anterior, pues que haya dos narradores no es un hecho meramente fortuito, tiene que ver con el inicio del juego de los dobles de la novela, como lo hemos estado apuntado. La conformación de las dos enunciaciones es una marca ideológica implícita de las reflexiones acerca de la genealogía de las cosas y de la escritura en particular.

El narrador-personaje, entonces, cuestiona al compilador sobre las dificultades de reproducir la vida de alguien, la realidad de alguien. El compilador lo entiende desde un principio, y no sólo porque el Supremo se lo señala, sino porque sabe que la mayoría de los documentos están quemados o son ilegibles. Sabe que no tiene los elementos históricos suficientes para construir al personaje que lo obsesiona, por eso recurre a los recursos ficticios o literarios. Por este motivo, el compilador, y por consecuencia también el Supremo, siempre se debaten entre la historia y la literatura, dicotomía trascendente que al interactuar dialógicamente (con posturas contrarias) contribuyen a la conformación de un concepto de *escritura*.

La escritura es la gran preocupación del Supremo-narrador, pero sobre todo lo que lo inquieta es el proceso al que ésta se enfrenta, cómo es que la sociedad moldea la realidad por medio de una escritura inadecuada, entendida dogmáticamente, de manera lineal, falseada y, por tanto, no apta para asimilar conocimiento. Según el Supremo, la escritura dogmática deforma el conocimiento de las cosas, ésta sólo representa los intereses de la hegemonía, en los cuales nunca se involucran los intereses del pueblo, únicamente los del opresor. Esta escritura es la que se funda, diría Ángel Rama, con los escribanos o amanuenses que tenían por función dar fe de los intereses de la Corona española, aquéllos que deseaban pertenecer al círculo privilegiado,

al amparo de los reyes, incluso traicionando sin importarles el verdadero poder o alcances de la escritura. Por ello, el Supremo le reclama a Policarpo:

Desde hace más de veinte años eres el escribano mayor del Gobierno, el fiel de fechos, el supremo amanuense, y no conoces todavía los secretos de tu oficio. Tu don escriturario continúa siendo muy rudimental. *Poco, mal y peor atado.*⁸⁵

Por ser un oficio “poco, mal y peor atado”, el Supremo hace una especie de campaña contra los escribanos de los alrededores, y encuartela, tal como lo informa Policarpo, a siete mil doscientos treinta y cuatro escribientes. Es contra ellos que el narrador lucha, contra la mala función escrituraria que han llevado a cabo. No obstante, contra el escribano que más desea combatir es contra el compilador, ya que es a él a quien en realidad le discute sus pretensiones: el afán de hacer una biografía del Supremo, la cual, por recurrir a un proceso escriturario inadecuado, lo condena a ser configurado como personaje alterado, deformado, condenado sólo a “vivir” en material muerto, en un puñado de palabras venidas a menos por falsarias. El Supremo-narrador desprestigia justamente esta escritura, para él continuar con esa escritura es volvernos a poner en cuatro patas, significa involucionar, quedar atrapados, petrificados, convertidos en piedras, entes sin razón, sin capacidad de pensar o de crear conocimiento. Esto es una condena para el narrador personaje, por eso debe existir un lugar donde se cumpla la sentencia que este mal social provoca: El Tevegó, donde todos se convierten en piedras, una cárcel sumergida en las profundidades de las mon-

⁸⁵ Roa Bastos, 2005, p. 156. Cursivas de la autora.

tañas paraguayas, nadie piensa, donde nadie vuelve a hacer uso de la escritura ni de la oralidad, como exiliados del lenguaje.

Los dos narradores, Supremo y compilador, son figuras incompletas, identidades construidas a medias. En la enunciación del Supremo hay varios documentos quemados, incompletos o ilegibles, que manifiestan la imposibilidad de aprehender la realidad, en este caso la realidad de un sujeto histórico. En la enunciación primaria del compilador éste aparece oculto, al margen (literalmente, en notas a pie de página), y su entidad es sólo sugerida, matizada escuetamente. A pesar de las diferencias, ambos se complementan, se necesitan para configurarse, para ganar una identidad narrativa y una especial significación ideológica de la novela.

El narrador-personaje, al igual que las demás figuras narrativas, es construido en el transcurso del proceso de la novela; el Supremo se va creando a la par que el compilador lo construye, lo cual hace evidente el mecanismo particular de escritura de la novela. Las acciones, el *decir* y *hacer* del Supremo permiten al lector advertir no sólo lo que se discute, sino reconocer para quién habla en realidad, y de este modo saber quién está detrás del personaje-actante absoluto de la historia. Al observar esto se distinguen los déicticos que funcionan como indicios en el discurso: Yo/Tú. Se trata de dos figuras implicadas en la enunciación, cada una determinada de modo particular, según sus circunstancias o sus relaciones con los elementos constitutivos de la narración. Son dos pronombres que tienden a mutar, según el nivel de la historia: enunciación primaria: Yo (Compilador)/Tú (Supremo); enunciación citada: Yo (Supremo)/Tú (Policarpo-compilador). *Yo el Supremo*, debido a ello, es una novela con una estructura entrelazada: el nivel enuncivo (el de la historia contada, el de la información transmitida), correspondiente al personaje-narrador, se ve relacionado (por la toma de concien-

cia del personaje con respecto a su supra-narrador-Compilador) con el nivel enunciativo (el atribuible a un Yo primario, a un narrador principal que perfila una historia y que apela a un Tú). Los dos niveles se complementan, no son independientes, pues cada figura narrativa se construye en función de la otra. Esto es lo que provoca la estructura en abismo de la novela, la cual conlleva la conciencia del proceso escriturario.

No se trata de un simple juego de estructuras narrativas, sino de una manifiesta ideología de la novela a partir de los dobles, de las relaciones dialógicas, con las que podemos observar, al mismo tiempo, un juego de poder, en primera instancia entre las figuras narrativas y, en segunda, entre lo dominado y dominante, simbólicamente representados con otras tantas dicotomías trascendentes. Así, la estructura narrativa (en particular los sujetos de la enunciación) se convierte en una representación simbólica de crítica social, en un ideograma (objeto de representación) importante para significar la novela. No sólo los personajes, con sus diversas funciones narrativas, no sólo el habla y las acciones marcan un dominio ideológico, que conllevan al plurilingüismo y a la narración centrífuga, también la estructura en sí misma (estructura en abismo) simboliza una estratificación narrativa que se convierte en una estratificación social consciente.

Asimismo, la relación entre los sujetos de cada enunciación es una manifestación inherente al lenguaje mismo, a la comunicación: hay un emisor (narrador) y un receptor (narratario) que van mutándose según el encadenamiento narrativo. Sin embargo, dicha dicotomía de sujetos también funciona como condición dialógica de la novela, como hemos señalado, donde cada figura es una simbólica representación de otros conceptos duales con los que es posible observar el universo ideológico de la novela. Aunque cada figura narrativa es fácilmente identificable,

ya que está delimitada por su nivel enunciativo, es común verlas con-fundidas en el espacio narrativo, pues en algunos pasajes la una se funde con la otra sin que el lector advierta quién es el narrador y quién el narratario. Dante Medina, al respecto, señala:

La *instancia narrativa* [la entiende como el narrador, quien se va encargando de desarrollar el relato] no se compromete sobre la *completitud* de lo narrado (pueden faltar elementos, pueden faltar acciones), porque sus fuentes son especulativas e incompletas, fragmentarias, mosaquizadas.⁸⁶

Esto es debido, justamente, al juego mostrar/ocultar de los sujetos de la enunciación, al juego de fundir y confundir las funciones narrativas, para crear la *figura del fragmentarismo*, como la denomina Dante Medina. La fragmentariedad es un efecto provocado por el movimiento de los duales, así como por la información incompleta, por sus fuentes especulativas, que ofrece el compilador de la historia. El supra-narrador, en apariencia, lleva mucho tiempo investigando a su personaje (el Dictador Supremo), sin embargo, siempre muestra un espacio narrativo con información a medias, pues siempre hay partes quemadas, irrescatables, imposibles de conocer o descifrar, lo cual crea un territorio de dudas, de incertidumbre. Son múltiples los casos como éste: “La base más importante para esta conversión de las milicias tradicionales en milicias del pueblo es... (*quemado el resto del folio*)”.⁸⁷ A su vez, el narrador-actante también se mueve creando imprecisiones, desconfianzas, cuestionando, rebasando los límites de su enunciación (confundiéndose con el compilador), y provocando fragmentariedad en la estructura.

⁸⁶ Medina, 1990, p. 45.

⁸⁷ Roa Bastos, 2005, p. 539.

El narrador-personaje es la figura narrativa por medio de la cual nos adentramos a la anécdota, es quien multiplica las voces en el espacio de ficción, pero al mismo tiempo es quien las conduce, las orquesta, para trazar el camino ideológico. En ocasiones se trata de una voz absoluta, dueña de la verdad o de verdades utópicas, otras tantas es la voz del fracaso, de la contrarrevolución y la traición literaria. En todos sus matices, el narrador unifica, integra la heterogeneidad, se fundamenta a sí mismo y a las entidades que lo circundan. Es, en todos los aspectos, la figura de mayor autoridad en la novela, quien tiene el mando para reflexionar, criticar, cuestionar, poner en duda no sólo la voz de quien lo crea (el compilador), sino los preceptos mismos del lenguaje. El narrador-actante se fundamenta en su toma de conciencia, y se concretiza al rebelarse contra su creador, lo cual, a fin de cuentas, simboliza una rebelión contra el poder de la escritura. Dice el Supremo:

¿Crees tú que podrías relatar mi vida antes de tu muerte, zarzapastroso amanuense? Necesitarías por lo menos el oficio y la fuerza de dos Parcas. ¿En, eh, compilador de embustes y falsificaciones? Recogedor de humo, tú que en el fondo odias al Amo. ¡Contesta! ¿Eh, eh? ¡Ah! ¡Vamos! Aun suponiendo a tu favor que me engañas para preservarme, lo que haces es quitarme pelo a pelo el poder de nacer y morir por mí mismo. Impedir que yo sea mi propio comentario.⁸⁸

Desde el inicio de la novela, el Supremo se subleva, se insubordina del Compilador, poniendo en duda sus objetivos literarios: escribir una biografía sobre el Supremo mismo. Como hemos señalado, esta insubordinación se torna a la escritura, pues co-

⁸⁸ Roa Bastos, 2005, p. 124.

loca en tela de juicio la capacidad del lenguaje para nombrar las cosas, para configurar la realidad. De esta desconfianza surge una reflexión sobre la verdad y la mentira:

Las palabras de mando, de autoridad, palabras por encima de las palabras, serán transformadas en palabras de astucia, de mentira. Palabras por debajo de las palabras. Si a toda costa se quiere hablar de alguien no sólo tiene uno que ponerse en su lugar: Tiene que ser ese alguien.⁸⁹

Pareciera que el papel del narrador-actante es, ante todo, crear un ambiente de sospecha y conjetura, el cual termina por envolver toda la novela. Así, es el Supremo, en su función de narrador-personaje subversivo, quien cuestiona el sentido de la novela, rebasando el nivel de su enunciación. La escritura, de este modo, es un acto que debe cuestionarse, ya que su facultad para la representación de la realidad es engañosa.

Ahora bien, que el personaje sea el narrador no es un hecho casual, o sólo una característica simple de la estructura novelística. El personaje cumple con la función de narrador debido a que el autor implícito busca una novela con discurso directo y descentralizado, a pesar de tratarse de una figura de autoridad. La voz del narrador es la voz directa de la oralidad y la escritura, por tal motivo a través de ella podemos acceder a las profundidades problemáticas que éstas suscitan. El personaje-narrador es parte no sólo de una técnica narrativa, de una estructura de vanguardia para su época, sino parte de una propuesta ideológica.

Sin embargo, el narrador-actante no puede explicarse por sí mismo, ésa es su tragedia: no ser autónomo, no poder

⁸⁹ Roa Bastos, 2005, p. 124.

actuar a voluntad a propia, estar consciente de una escritura que desea ejercer pero que, debido a su dependencia, resulta ser un fracaso. Para poder ser explicado requiere del compilador, pues él ofrece al lector implícito el discurso del Supremo, es él quien rescata los escritos y los edita para la posteridad. Bajo este presupuesto, el Supremo funciona como un narrador interno, dueño de sí mismo sólo por la voluntad del compilador que lo edita. El Supremo, en realidad, es narrador de un discurso primario a nivel de la historia, pero secundario a nivel del discurso, puesto que representa la voz de un discurso indirecto libre, del cual el “autor” es el compilador. Éste es quien construye el espacio y da la posibilidad de que el Supremo se convierta en narrador-personaje de su propia historia. No obstante, en este juego de discursos, de estilos narrativos, existe una interrelación entre compilador y personaje, transformada, a su vez, en una hibridación de narradores. Los narradores son entidades camufladas por la técnica narrativa de la novela, pero también por la ideología estética y política que se suscita en la novela. Los dos (autor Dictador y autor compilador), narradores en distintos niveles, representan el juego dual o dicotómico que provocan las ambigüedades entre la oralidad y la escritura. Asimismo, los dos mantienen una lucha interna y significativa que dan sentido a lo que se propone como escritura.

De modo paralelo, la voz narrativa del Supremo, como segundo narrador de la novela, puede explicarse con las posturas bajtinianas. El compilador ofrece un discurso indirecto libre, cede la palabra al personaje para que él mismo se modele, con la intención de construir cabalmente una polifonía lingüística y una ideología verbal. El compilador no es quien narra al personaje, es el personaje mismo quien da cuenta de sí para manifestar sus propias reflexiones, su pensamiento, su conciencia diversa y plural, su propia experiencia con la vida de la escritu-

ra. Si el compilador lo hiciera, sin ceder la palabra al Supremo, podría manifestar un discurso cerrado, oficial, centralizado, no social, no plurilingüístico. El autor compilador, de este modo, ofrece el discurso para manifestar diversidad lingüística, para mostrar un habla diferente de la de él, de otro tiempo, de otra esfera social, saturada ideológicamente de manera distinta.

Lo mismo sucede con los personajes de las modalidades narrativas, pues funcionan como otros micronarradores que provocan pluralidad verbal; es decir, a su vez el Supremo cede la palabra a otros sujetos de otras microenunciaciones (pequeñas historias enmarcadas) para producir un desprendimiento de voces que demarcan una estratificación sociolingüística. En conjunto, la novela se presenta como un espacio colectivo, donde cada narrador y cada personaje de cada enunciación y microenunciación, tiene un lenguaje con significación social, pues viven y actúan en su plano ideológico, en su propia concepción del mundo. En cada enunciación y microenunciación (unidades narrativas internas) hay un narrador o un personaje con un discurso social particular, mediante el cual o los cuales penetra el plurilingüismo en la novela. Afirma Bajtín: “[...] cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida)”.⁹⁰

Las relaciones y correlaciones existentes entre cada unidad narrativa o enunciación con cada lenguaje particular surgido de ellas constituyen parte del universo ideológico que propone *Yo el Supremo*. No sólo es la constitución propia de la novela, es la edificación ideológica, con la cual la novela se sostiene y busca producir efectos. Dichas correlaciones son simbólicas, significan la importancia de construir al sujeto so-

⁹⁰ Bajtín, 1989, p. 81.

cial con las alteridades, con los otros, con lo colectivo, no lo individual y cerrado, sino lo total y abierto. Esto es, sin duda, la poética de su escritura, el mecanismo especial de entender a la literatura. Referente a lo anterior, el Supremo escribe:

Pero en aquellos tiempos el escritor no era un individuo solo; era un pueblo. Transmitía sus misterios de edad en edad. Así fueron escritos los Libros Antiguos. Siempre nuevos. Siempre actuales. Siempre futuros.⁹¹

La palabra colectiva, con la cual debe construirse la literatura, niega y rechaza el absolutismo de la lengua unitaria y única, por ello siempre es actual, siempre existente. Esto es una postura frente a la literatura, al modo particular de estructurar su novela, pero también una manera propia de hacer crítica social con respecto a los dominadores, a los tiranos, a los dictadores que han pretendido someter al pueblo bastándoles su propia voluntad; es una crítica, entonces, del Poder. Por las anteriores razones, la función del narrador es, precisamente, una de las más trascendentes de la novela. Asimismo, es la figura más conflictiva y la que más aporta sentido ideológico con respecto a la escritura, a la escritura literaria.

Páginas antes dijimos que la novela alberga diversos narradores, pero el que es más evidente es la voz narrativa del dictador, quien nos muestra pasajes célebres de su vida intelectual destinada a la revolución independiente, confrontada con el colonialismo europeo y con las oligarquías sudamericanas (la lucha del poder). Por lo tanto, la presente novela se desarrolla como un largo y complejo soliloquio, como un amplio discurso que tiene, en primera instancia, por único

⁹¹ Roa Bastos, 2005, p. 169.

interlocutor a Policarpo, secretario del Supremo. Apunta Juan Manuel Marcos que esta novela algo tiene de misterioso, ya que para él el narrador es una especie de anonimato plural, del cual es posible captar un coro (la existencia de los Otros).⁹² Esto, sin lugar a dudas, se debe tanto a los desdoblamientos de identidades como a la diversidad de modalidades narrativas, con las cuales no sólo se deseaba crear una estructura novelística a modo de mosaico, sino manifestar, por medio de la diversidad de voces, la colectividad paraguaya, la tradición cultural proveniente de la oralidad del dialecto guaraní, y con ello producir una novela colectiva como las que existían en la tradición literaria arcaica (como *La Ilíada*, escrita por el pueblo Homero). Para Roa Bastos se trata en realidad de un solo narrador que se multiplica; es decir, de un Yo que se convierte en Otros. En entrevista con Tomás Eloy Martínez, comenta:

Habrás advertido que en la novela no hay voces sino una sola voz multiplicada, infiltrada en otros, que proviene de un ser al que jamás se retrata, salvo mediante el engaño de los espejos. Ese personaje va reproduciendo las voces de los otros, como un ventrilocuo, y es la sonoridad de lenguaje oral lo que va engendrando a las demás criaturas de coro.⁹³

Es la manifestación de un Yo-colectivo y la supresión indirecta de un Yo-individual. Al respecto, dice Ma. de la Concepción González Esteva:

Nunca estamos por fuera de la ideología porque hablamos con nuestra ideología —nuestra colección de lenguajes, de

⁹² Marcos, 1983.

⁹³ Eloy Martínez, 1978, s/p.

palabras cargadas con valores. Por lo tanto, es el sujeto social quien produce un texto que es, justamente, el espacio de cruce entre los sistemas ideológicos y el sistema lingüístico.⁹⁴

Es importante recalcar que no se trata de un narrador propio de la novela tradicional, no es un narrador omnisciente que todo lo ve y lo sabe, parecido a los configurados comúnmente, es una figura narrativa que se planta en el futuro para develar los acontecimientos no sólo ocurridos en tiempo pretérito, sino en un tiempo futuro posterior al cual se narra; incluso, como veremos más adelante, se trata de una figura narrativa por momentos atemporal, pues aunque no se exprese de modo directo, el Supremo despliega los acontecimientos desde la muerte, desde el tiempo sin tiempo, desde la perpetuidad. Debido a ello, a su peculiar atemporalidad (en la muerte no hay tiempo), el narrador Supremo puede saberlo todo, apoderarse de las conciencias de los otros; asimismo, por la dimensión temporal y espacial del narrador, en la novela no hay una sucesión cronológica, de tal suerte que puede leerse rompiendo el orden de ella, como si se tratase de textos independientes o fragmentados.

La perpetuidad cobra significancia, al autonombrarse Dictador Perpetuo se revela la dimensión temporal y espacial de la situación narrativa, así como la perspectiva del narrador; indicando el afán de gobernar al pueblo paraguayo más allá de las fronteras de la vida, de la realidad. Esto da a la novela, sin lugar a dudas, un toque irónico y humorístico, o carnalesco, en términos bajtinianos. Roa Bastos, autor implícito, se instala en la conciencia del Supremo después de muerto, para desde ahí narrar los acontecimientos. De ello podemos deducir que si na-

⁹⁴ González Esteva, 2011, p. 8.

rra desde la muerte, desde su propia tumba, entonces la relación con Patiño no es más que una ilusión, un simulacro.

No obstante, podríamos interpretar este uso temporal del narrador como un acto simbólico, con lo cual se estaría significando el hecho de permanecer enclaustrado en su alcaoba (símil del féretro), como si el aislamiento representara la muerte. El Dr. Francia, para quitar del camino a sus enemigos, que eran según él los enemigos del progreso independentista del Paraguay, los encerraba en mazmorras, haciéndole creer al pueblo que habían muerto o simplemente desaparecido, con lo cual le daba a la mazmorra sinónimo de muerte. De hecho, el Supremo en varias ocasiones compara su habitación con una mazmorra, y la describe de la misma manera que las cárceles donde torturaba a sus enemigos. Con ello se podría pensar que no es que el Supremo narre desde la muerte, sino, más bien, desde la soledad de su encierro, el cual compara con la ausencia de vida. Si esto es así, resulta muy interesante que Roa Bastos determine el tiempo de la narración a partir del espacio geográfico del personaje. Siendo la circunstancia espacial lo que define la circunstancia temporal, y ésta la que demarca las acciones de los narradores y los personajes; a su vez, es lo que contribuye a definir la conciencia ideológica de la novela. El espacio del narrador-personaje es un simbólico elemento que afecta a todas las esferas de la novela, y el cual determina el ser, hacer y decir de dicha voz narrativa.

Además, la atemporalidad de la muerte remarca, a su vez, la situación política, ya que en varios pasajes el Supremo señala los problemas que tiene Paraguay con los países colindantes, por lo cual manda cerrar las fronteras, manteniendo de esta forma al país en un estado de aislamiento, de tal suerte que nadie podía entrar ni salir, tal como sucede con la muer-

te, nadie puede escapar de ella. Así, Paraguay, debido al aislamiento, se mantenía como fuera del tiempo, sin saber lo que pasaba a sus alrededores. Para los demás países, Paraguay se encontraba muerto, pues las relaciones políticas y comerciales estaban anuladas. El Dr. Francia, para legitimarse como Dictador Supremo, deseaba anular la historia de Paraguay en relación con otras naciones, para crear la propia y manifestarse como único. Por ello en varias ocasiones el Supremo afirma que él mismo hará la historia, que él será la historia, él en su aislamiento perpetuo de ultratumba. Ésta es una de las formas que van construyendo la idea de “unidad” (el Supremo) para confrontarse con la de “pluralidad” (el pueblo paraguayo).

Tal como bloquea las fronteras, el Supremo manda tapar los agujeros de las cárceles por donde circulan las ratas, con intención de evitar que los presos logren amaestrarlas y puedan comunicarse entre ellos. Los presos, como el Supremo y el Paraguay, se encuentran sepultados vivos, en un tiempo sin tiempo, donde el Otro, y la memoria del Otro, quedan abolidos, pero a la vez implantados por la pluralidad expresa del narrador. Así, el narrador es una figura que representa la tiranía, a pesar de sus ideas revolucionarias y de su búsqueda social del lenguaje: primero suplanta al compilador, desacreditando su voz narrativa y su capacidad para presentar una biografía, luego gobierna el espacio narrativo con el terror y la represión, en completa insubordinación contra lo que él mismo cree entender como el dominio y la imposición.

Esto es interesante, en el entendido de que el narrador se postra como una figura narrativa que se construye a sí mismo y a sus posturas ideológicas con base en la paradoja: termina siendo presa de sí mismo, de lo que negaba u odiaba como narrador, como personaje, como político, como revolucionario, como escritor e intelectual. Se convierte en un narra-

dor que encuentra su fracaso en sí mismo, en su insubordinación, y es castigado, entonces, por la escritura misma: se queda padeciendo la maldición escrituraria en su tiempo sin tiempo, en su espacio cerrado, putrefacto, individual, monológico y abandonado. Es el destino que históricamente ha tenido el déspota ilustrado, el cruel destino de muchos revolucionarios que buscaron el bien común pero que terminaron apoderándose del poder con insistencia y obstinación, convirtiéndose en dictadores perpetuos. Asimismo, representa el nulo esfuerzo del Supremo por convertirse en el Estado, en la dominación y la escritura absoluta. Insubordinarse del compilador (el supranarrador o narrador primario de la enunciación principal) simboliza la lucha del personaje Supremo por legitimarse, por lograr la legitimización del Estado ideal, republicano e independiente, que buscaba.

En este proceso de legitimación (del Estado paraguayo, pero también de la escritura polifónica) se involucra el juego de los dobles, de las dicotomías. Es decir, el narrador-personaje busca legitimarse por medio del Otro, desea certificar el Estado independiente con la abolición del Otro, a través de la lucha contra la máxima autoridad monárquica. De igual manera sucede con la escritura, el narrador Supremo desea instaurar la escritura polifónica, plurilingüística, abierta y centrífuga, de-rocando a la escritura dominadora, monológica y cerrada. Por ello, el narrador-actante convierte el espacio narrativo en una lucha de poderes contrarios, polos opuestos que se necesitan para entenderse pero que se repelen por representar asuntos distintos. Así, el compilador y el Supremo, al representar cada uno discursos diferentes, son dos narradores antagonicos, pero al mismo tiempo similares o complementarios en sus acciones y búsquedas. Esto es, justamente, la paradoja del naciente Estado paraguayo y de la naciente escritura literaria. El nuevo Estado

paraguay se suponía que nacía con ideales políticos revolucionarios, pero terminó con una estructura cuasimonárquica. A su vez, la escritura polifónica que pretendía el Supremo resultó un proyecto no concluido, razón por la cual el personaje-narrador terminó siendo una larva devoradora de sí misma.

Ahora bien, el cerrar las fronteras políticas del Paraguay tiene una significancia importante: crear una ilusión de isla, hacer del Paraguay una isla rodeada de tierra, como dijera el Supremo. Esto, sin duda, es una clave importante para la interpretación de la novela, y para comprender el porqué se ha equiparado con la estructura de *Don Quijote de la Mancha*, en relación con las dimensiones temporales, espaciales y secuenciales. Don Quijote (“el caballero de la triste figura”) como generador del mito de lo absoluto en la realidad de su ínsula Barataria que él ha inventado, y el Dictador Supremo (“el caballero andante de lo absoluto”) como generador del mito del poder de la escritura y de la escritura del poder.⁹⁵ La idea de isla responde a un supuesto modelo de país independiente y autónomo, pero contrariamente a ello, el Supremo anulaba la libertad del Paraguay, manifestando la absoluta y necesaria dependencia del Dictador, el déspota ilustrado. A través de estas contradicciones se van perfilando otras más de las dicotomías simbólicas: independencia/dependencia, encarcelamiento/libertad, Dictador/pueblo, etcétera.

La dualidad del gobernante-ilustrado y el pueblo-ignorante, revelan una oscura sinonimia que moviliza al lector a lo largo

⁹⁵ Roa Bastos, en su discurso leído al recibir el Premio Cervantes, en 1989, señala que *Yo el Supremo* fue escrito siguiendo el modelo de *Don Quijote*, “[...] con esa apasionada fidelidad que puede llevar a un autor a inspirarse en las claves internas y en el sentido profundo de las obras mayores que nos influyen y fascinan” (Roa Bastos, 1989, s/p).

de toda la obra, es decir, descubre el movimiento latinoamericano entre el poder-Estado y el miedo-sociedad.⁹⁶

La voz autorial, con sus acciones, con el modo de asumir el Poder Supremo determina su identidad narrativa y perfila su condición espacial y temporal, lo cual repercute decididamente en las instancias estructurales y simbólicas de la novela. El aislamiento del Paraguay, la acción más categórica del Supremo, representa al mismo tiempo un aislamiento físico y psíquico del narrador: habla desde la soledad de su cuarto, desde abandono del poder, del Estado y desde el destierro que ofrece la escritura. Este hecho lo mantiene no sólo encerrado en su ínsula rodeada de tierra, sino encerrado en sí mismo, en la mazmorra de su condena, que a fin de cuentas representa la muerte, luchando contra las contradicciones que sus circunstancias le ponen. Roa Bastos señala que uno de los fines de la novela “era ver estallar esta entidad del poder absoluto en contradicción con la ineluctable coacción de lo relativo”.⁹⁷ De esta manera, las acciones de la voz autorial influirán en el tipo de narrador que se construye, así como en el sentido político, ideológico y transtextual de la novela. Además, con ello, Roa Bastos revela una de sus obsesiones: la inmovilidad y el aislamiento como afluentes de la muerte.

El narrador-personaje narra desde el aislamiento, desde la muerte, lo cual le da una particular perspectiva a la novela, no sólo en su nivel discursivo, sino ideológico, ya que de ahí surge la poética de la escritura de la novela. Al parecer, el Supremo, personaje-narrador elegido por el Compilador Roa, sólo puede adquirir conciencia de la historia paraguaya a través de la muerte, y en

⁹⁶ Larios, 1990, p. 32.

⁹⁷ Roa Bastos, 1989, s/p.

la muerte es que sólo puede comprender el fracaso de su proyecto de escritura. La muerte crea, como hemos señalado anteriormente, un tipo de narrador omnisciente, acondicionado para mirar y saberlo todo, para poder comprender en toda su amplitud el presente, el pasado y el futuro, pero en especial “lo contemporáneo desde la continuidad del pasado paraguayo”.⁹⁸ Al mismo tiempo, el espacio del narrador se perfila al reconocerlo desde la muerte: su habitación se convierte en el ataúd que encierra irónicamente su Poder y su proyecto de Estado independiente; a su vez, el encierro en su cuarto-ataúd, simbolizado con la muerte, representa el encierro del Supremo en su propia conciencia, por ello a pesar de manifestarse la narración en un supuesto diálogo, en realidad se trata de un monólogo interior donde el Supremo-narrador se habla y se contesta a sí mismo. El encierro en la conciencia del Supremo también representa la conciencia enclaustrada del compilador, de tal suerte que se observa el juego de dobles manifiesto en la novela: un juego especular cambiante con respecto a quien narra y a lo que se narra, modificando la focalización, que puede ser objetiva o subjetiva según la modalidad discursiva narrada.

La muerte determina la dimensión temporal del narrador Supremo, lo cual lo sitúa en un tiempo sin tiempo, en una infinitud más bien atemporal. Esta idea del tiempo en relación con la muerte, se trata, a su vez, de un tiempo en relación con el estado psíquico del personaje-narrador.

Toda la historia es la historia recuperada de una muerte. El Dictador habla desde su muerte. De ahí que toda la novela se centre en volver al tema de quienes escribieron el manuscrito anunciando la muerte del Dictador, lo que provoca la sensa-

⁹⁸ Larios, 1990, p. 32.

ción de no avanzar en la historia, pero sí en la memoria de *alguien* que cuenta.⁹⁹

La secuencia de los hechos parece no tener una lógica, el tiempo no coincide con los sucesos. Esto, más que manifestar confusión en el lector, atenúa la significancia de la novela, hace sentir el peso de lo simbólico en su conjunto, el estado mental desde el cual narra el Dr. Francia aludiendo a su memoria, a lo que va recordando no lógicamente, sino arbitrariamente. Es decir, en la muerte no hay lógica, como en la metáfora o en el mito en que se convierte el pasado, el poder, el Estado, los héroes nacionales, la idea de libertad y autonomía, la cultura o la escritura. El narrador-actante es quien tiene la función de hacer valer el mito, la imaginación o lo puramente ficticio, pero no para constatarlo, sino para cuestionarlo hasta llegar a su más trágica consecuencia: la condena de la escritura; mientras que el supranarrador (compilador) tiene como función primera la de ofrecer los datos históricos, lo verdadero de la novela. Cada narrador, al pertenecer a dos niveles discursivos distintos, constatará realidades diferentes: el Supremo narrador (personaje principal, sujeto narrativo del interior de la novela) es el encargado de hacer valer la ficción, la parte literaria; el compilador (entidad narrativa externa a la anécdota narrada) es quien confirma el acto "real" de escribir, quien confirma la actividad real de la escritura, como dice Adriana Sandoval: "En otras palabras, tenemos la historia de un dictador (de palabras) que dicta la historia de un dictador (de acciones)".¹⁰⁰ Ambos serán primordiales para complementar el proceso necesario para la generación total de

⁹⁹ Larios, 1990, p. 34.

¹⁰⁰ Sandoval, 1989, p. 100.

la novela, el cual imprescindiblemente requiere de la literatura (la ficción de la que se encarga el Supremo) y la historia (lo verdadero o real que requiere la novela). Una dicotomía en tensión, en conflicto, pero complementaria para la realización de una biografía apócrifa novelada como el *Yo el Supremo*.

Debido a lo anterior, el procedimiento narrativo será más fundamental que la historia o anécdota de la novela, ya que en la estructura, en el reconocimiento de las entidades narrativas principales, es donde se observa la postura ideológica, política y estética. La poética de la escritura emerge de la confrontación de estas dos vertientes simbolizadas por los sujetos de cada nivel discursivo. La idea de escritura, de esta forma, surge en la frontera, en medio del conflicto.

LAS DIMENSIONES TEMPORAL Y ESPACIAL

Yo el Supremo, como muchas otras novelas de vanguardia de los años setenta, tiene como proyecto narrativo experimentar con la estructura novelística, con el peculiar objetivo de convertirla en una representación simbólica de una determinada ideología política, cultural, histórica y literaria. El espacio y el tiempo serán las dos dimensiones narrativas a través de las cuales será posible advertir el sentido literario profundo de esta obra. El tiempo es, asimismo, aliado y enemigo de las dos entidades narrativas (compilador-Supremo), puesto que se involucra en los objetivos de cada una, a tal grado que forma parte de sus obsesiones existenciales. El compilador desea hacer una biografía, y esto se convierte para el Supremo en pretexto para cuestionar acerca del tiempo, del sentido de escribir sobre el pasado, de las cosas que suceden en el devenir de los años. Aunado a ello, el Supremo reflexiona sobre los conceptos *verdad*, *historia*, *literatura*, *realidad*, entre otros, involucrados en la reproducción

mimética que tiene el Compilador por objetivo. El Supremo no hace más que cuestionar los conceptos implicados en el proyecto del compilador, relacionados directamente con el tiempo.

Al igual que otras obras de Roa Bastos, ésta tiene varias escalas temporales, es decir, no tiene un orden cronológico, ya que el tiempo se desarrolla bajo una gama de matices muy particulares. El tiempo que predomina en la novela es el presente. Se trata de un doble presente discursivo: el presente del compilador, quien narra en un tiempo y un espacio imprecisos (sólo podemos deducir que es el siglo xx, en tanto cita autores como Jorge Luis Borges, por ejemplo) y externos a los acontecimientos del espacio narrativo, al estilo de un ensayo académico, impersonal, del siglo xx; y el presente histórico del Supremo, el cual está ubicado en el siglo xix, aunque con la peculiaridad (por cuestiones desarrolladas en el apartado anterior) de trasladarse a un tiempo contemporáneo. Entonces, es una superposición de tiempos históricos y literarios diferentes, lo cual otorga a la novela un carácter polifónico y centrífugo.

El compilador, de esta forma, ofrece el espacio narrativo, se traslada al siglo xix, quedando “oculto” pero al mismo tiempo siempre listo para salir a escena y comentar u ofrecer cualquier dato necesario para aclarar cualquier asunto de la narración. El Supremo es configurado por el Compilador como un personaje autónomo, y con esta actitud independentista se emancipa del compilador. Debido a esta actitud, el Supremo, dentro de su realidad literaria, se percata de la presencia del compilador y comienza un cruce de tiempos y espacios: “¡Eh don Amadeo! ¿Habla usted ahora con mis palabras? ¿Me está copiando? ¿O es mi corrector y comentarista el que vuelve a interrumpir nuestra charla?”.¹⁰¹ El personaje no sólo se construye dentro del espacio

¹⁰¹ Roa Bastos, 2005, p. 417. Cursivas de la autora.

y del tiempo a los que está determinado, sino a los que, incluso, no le pertenecen; rebasa su realidad literaria para irrumpir en la realidad extraliteraria en la que se sitúa el compilador. El Supremo tiene conciencia de personaje, se sabe una entidad narrativa en proceso de construcción por mano y obra ajena:

Dicto lo inter-dicto bajo el imperio de ajena mano, de ajeno pensamiento. Sin embargo, la mano es mía. El tiempo también. Si alguien debe quejarse de las letras, ése soy yo, puesto que en todo tiempo y en todo lugar sirvieron para perseguirme.¹⁰²

Esto determina la identidad del Supremo como personaje en confrontación con su autor, como personaje que se reconoce configurado sólo por la fuerza de la palabra escrita. Así, una nueva dicotomía aparece en el espacio narrativo: personaje/autor.

Dicha confrontación tiene relación directa con la manera de concebirse el concepto de *escritura* dentro del espacio ficticio. El Supremo, en particular, es quien crea el concepto para cuestionar los objetivos del compilador. Para el Supremo, todo escritor es un traidor en tanto quita lo natural de las cosas y las artificializa con la escritura. El Supremo se sabe un personaje literario biografiado, pero un personaje traicionado, deformado, artificializado por la escritura. Esta conciencia sobre la escritura sólo puede adquirirse al saberse personaje, pero no uno simple, sino uno convertido en mito, sacado de su realidad histórica para trastocarlo dentro de una realidad literaria, un personaje carnavalizado, incluso hasta ridiculizado. Esto no se llevaría a cabo si no existiera un cruce de las dimensiones temporales, si el personaje y el autor no fueran dos entidades capaces de reco-

¹⁰² Roa Bastos, 2005, p. 584.

nocerse en espacios y tiempos paralelos. Al respecto, argumenta Adriana Sandoval:

El lector es testigo de la lucha del escritor para hacer cosas que sabe que por definición están limitadas, pero llevándolas no obstante a cabo, con la reserva necesaria de que al apreciar estos límites los acepta y enfrenta.¹⁰³

Para Sandoval, el compilador también tiene una amplia conciencia acerca de la imposibilidad de la escritura para captar la realidad histórica, para aprehender el devenir del tiempo. Es decir, está consciente de que un hecho, al pertenecer al pasado, ya no puede volver a existir, ni transmitiéndolo con las palabras. El tiempo es inasequible, inaprensible, no puede ser capturado por el lenguaje. Esto es evidenciar la limitación de la comunicación, colocarse en el centro de los problemas del lenguaje. La acción o los hechos son irrepitibles, no pueden volver a ser vividos como un asunto mimético a través de la palabra, pero sí es posible someterlos a una narración determinada. Claro, se tratará de una simbolización del tiempo, de un pasado histórico ficticio, aunque por ello, diría el Supremo, cuestionable, pero cuestionable en términos de verdad/falsedad: “Puede también que nada haya sucedido realmente salvo en esta escritura-imagen que va tejiendo sus alucinaciones sobre el papel”.¹⁰⁴ El Supremo, de entrada, reconoce que todo tiempo pasado sólo puede ser simbolizado, metaforizado; sin embargo, lo que él cuestiona no es esto, sino el procedimiento por el cual se representa el tiempo: ya sea mediante la historia o la literatura o la oralidad o la escritura, caminos diferentes, donde los conceptos de *verdad* y *falsedad* se

¹⁰³ Sandoval, 1989, p. 103.

¹⁰⁴ Roa Bastos, 2005, p. 329.

hacen presentes. Dice el Supremo al compilador: “Rivalizas con Cantero en poner sobre el papel una espantosa mescolanza de hechos contrahechos, patrañas, falsedades de todo calibre”.¹⁰⁵

El tiempo es reflexionado filosóficamente para comprender el sentido de plasmar el pasado, el significado de querer asir lo ocurrido, lo ya vivido, lo no existente convertido en lo imposible. Debido a esta imposibilidad, no queda más que la mitificación del tiempo, la invención de lo que ocurrió, de lo que fue. Dice Concepción González:

El ser simbólico le da un carácter colectivo que en la novela se expresa como la posibilidad de una visión multitudinaria, marcada por una oralidad que, al transmitir de generación en generación la leyenda del Supremo, la ha mantenido viva y que le da vigencia y proyección popular al personaje, en el sentido de una enunciación o ‘pronunciación’ que atraviesa el eje histórico en tanto que recurre a un valor de pasado al momento de traerlo a la situación actual del hablante.¹⁰⁶

Se trata de una interpretación del pasado, una manera especial de entender el tiempo vivido desde la escritura, con pretensiones igualmente históricas que literarias.

El Supremo, por ser un personaje referencial, puede situarse históricamente con facilidad: su espacio y su tiempo están delimitados por las circunstancias políticas e históricas del Paraguay decimonónico. No obstante, a pesar de ello, el Supremo, durante todo el desarrollo de la novela, al cobrar conciencia de su estatus de personaje literario e histórico, vuelve complicada la estructura discursiva, evidencia una in-

¹⁰⁵ Roa Bastos, 2005, p. 515.

¹⁰⁶ González, 2011, p. 32.

determinación del espacio y del tiempo de la novela. El presente histórico del siglo XIX queda desplazado por un tiempo y un espacio imprecisos debido a la toma de conciencia del personaje: reconoce que narra desde la muerte, y esto basta para que las categorías discursivas de la novela se modifiquen, pues puede tener conciencia del siglo XIX, al mismo tiempo que comenta asuntos correspondientes al siglo XX, para después irónicamente pedir que sean borradas las palabras que no tienen que ver con las circunstancias decimonónicas. El presente del personaje se torna en un tiempo sin tiempo. Al igual que el espacio, éste se convierte en un no-espacio. Apunta Marco Aurelio Larios:

El espacio, en la obra, es creado por esa necesidad de tiempo y no por ubicuidad de los personajes. La presencia de espacios físicos queda a niveles de sugerencia o suposiciones: oficina del Supremo, recámara del Supremo, etc. Nunca hay una certeza con el espacio: existe porque el tiempo lo inventa.¹⁰⁷

El personaje narra irónicamente desde su muerte, al margen de un tiempo y un espacio precisos, asunto que otorga características muy particulares a la novela: ambigüedad en la estructura y en las posturas ideológicas. Por ejemplo, este tiempo indeterminado permite al personaje desplazarse a la realidad temporal del compilador (siglo XX) y entablar un juego de tiempos para eliminar la distancia existente entre el autor (compilador) y el personaje. Esto afecta la construcción del espacio y del tiempo y la configuración del personaje, como hemos señalado. Tanto el autor (compilador) como el personaje (Supremo) se entrometen en sus tiempos, cada uno se traslada a la temporalidad e

¹⁰⁷ Larios, 1990, p. 34.

intereses de cada uno, sobre todo el Supremo en los intereses del compilador. Ello repercute en el tipo de personaje que se va creando: con autoconciencia, con independencia, con autoritarismo, características propias del Dictador Supremo que perfila la novela. Se supone que el Supremo es el personaje a quien crean, pero al tener conciencia de sí se vuelcan las funciones, pues pareciera que el Supremo es el autor no sólo de sí mismo, sino incluso del compilador; de este modo, pareciera que quien carnavaliza en realidad es el Supremo al compilador, como si fuera el compilador caricaturizado por ingenuo: creer poder representar lo inmaterial con lo material, es decir, creer aprehender el tiempo (que podría ser la realidad, el pasado o la memoria) por medio de la escritura. Al respecto, señala Silvia Pappe: “El lenguaje, sin embargo, no es únicamente reproducción de sí mismo a pesar suyo; el objetivo final de traer y de crear un lenguaje originario, no corrupto, es convertir este lenguaje en realidad”.¹⁰⁸ El Supremo cuestiona la posibilidad de capturar la realidad con la escritura, por ello confronta al compilador, pero él también desea realizar lo mismo, razón por la cual su máxima pretensión es crear una escritura donde la oralidad esté presente, donde lo vivo (lo real) penetre lo muerto (la escritura-literatura). De esta idea surge la poética de la escritura: una particular forma de comprender el concepto de *escritura* desde el espacio literario.

El compilador es quien dirige al Supremo (a pesar de su aparente autonomía y su personalidad de autoridad o dictador), quien construye todo el espacio narrativo. El compilador es quien permite el cruce de tiempos y espacios, creando un personaje carnavalizado, que rompe con el discurso tradicional para cuestionar la realidad literaria a la cual es sometido por

¹⁰⁸ Pappe, 1987, p. 111.

una mano compiladora desconocida. Es una forma de romper con la técnica realista, con la estructura tradicional de la novela histórica. El cruce de tiempos y espacios implica o provoca una relación dialógica entre compilador (autor) y Supremo (personaje), afectando la estructura de la técnica narrativa: “*El diálogo* en esta obra roabastiana es una segunda salida de la opresión de la técnica realista porque parece un vicio ‘antinovelesco’ —nada real, pues— según la pauta de la ‘buena’ técnica narrativa”.¹⁰⁹ El diálogo, junto con todas las relaciones dialógicas de la novela, forma parte de la técnica narrativa propuesta por Roa Bastos; pero no se trata de un diálogo tradicional, sino de uno que transgrede los límites de las realidades configuradas, representadas por un autor y un personaje:

Para destruir los diálogos realistas que se construían a través de confidencias mutuas o de mera comunicación representativa, se abordan cuestiones filosóficas y discusiones sobre los más variados tópicos, como por ejemplo la escritura-lectura, la memoria, la construcción de un edificio, los mitos indígenas sobre el alma, etc.¹¹⁰

Se trata de un diálogo poco convencional, que no sólo surte efecto en la estructura, sino también en la postura ideológica por medio de las reflexiones dialógicas que se suscitan. En todo caso, la estructura se convierte en un esquema ideológico, donde los personajes son estructurados acorde con su actuar y pensar.

El diálogo simula, en cierta forma, la estructura circular de la novela, el ir y venir, la circularidad de la comunicación, donde el emisor (Dictador) y receptor (secretario) son neces-

¹⁰⁹ Larios, 1999, p. 35.

¹¹⁰ Larios, 1999, p. 35.

rios para el acto comunicativo. Debido a lo anterior, el Supremo insiste en la idea de la rueda, donde el tiempo gira junto con todas sus ideas subversivas: “Nos vamos deslizando en un tiempo que rueda también sobre una llanta rota”.¹¹¹ Asimismo, el tiempo es determinado por el espacio; la ubicación espacial desde donde narra el Supremo es categórica para comprender la infinitud del tiempo, que es también la ausencia de éste. El Supremo dicta desde la muerte, y es ésta la que, entonces, constituye el tiempo; apunta el Supremo: “Disponía yo ahora de un tiempo precioso y de la ausencia de tiempo”.¹¹² La muerte representa el espacio (“no espacio”), a su vez que marca un tiempo sin tiempo, como la quietud, el silencio, el encierro. De esta manera, el tiempo de la voz autorial no sólo está determinando el tipo del narrador, sino la situación espacial, geográfica, política y transtextual. Además, con ello, Roa Bastos revela una de sus obsesiones: la inmovilidad y el aislamiento como afluentes de la muerte. Acerca del cruce del tiempo y del espacio, señala Bajtín:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.¹¹³

Estos dos elementos narrativos se determinan mutuamente, y su unión es necesaria para definir, a su vez, al narrador-per-

¹¹¹ Roa Bastos, 2005, p. 329.

¹¹² Roa Bastos, 2005, p. 273.

¹¹³ Bajtín, 1989, p. 238.

sonaje. El cronotopo, de esta forma, es trascendente en tanto es una categoría de la forma y del contenido de la novela, el cual, al mismo tiempo, determina también al personaje. Debido al cronotopo se puede reconocer desde dónde es que narra el personaje y cómo es que está construido su *decir* y *hacer*. Al distinguir el cronotopo artístico podemos advertir que no tiene una relación exacta o directa con el cronotopo histórico real, pues a pesar de que se trata de un pasaje histórico del Paraguay, en realidad la novela es una construcción ficticia. En la conexión de tiempo y del espacio, y del narrador-personaje, radica la unidad de la novela, a pesar de su construcción fragmentada, unidad que se concreta con la ideología que en ella se postula. El espacio reducido (de encierro de tumba o de mazmorra), con el tiempo atemporal (indefinido o indeterminado), es lo que reacentúa la idea de la muerte como una construcción a partir de estas dos instancias narrativas. A esto es a lo Bajtín denomina *adecuación y proporcionalidad directa* entre los elementos que configuran el espacio narrativo.

El espacio en la novela de Roa Bastos es construido por las necesidades del tiempo, no por las necesidades de los personajes. En realidad, nunca hay una certeza precisa de los espacios, pero existen porque el tiempo los crea. Los espacios, como el tiempo, están dislocados, trastocados arbitrariamente, en tanto pueden llevarse a cabo los hechos en una diversidad de lugares que aparecen, la mayoría de las veces, sin un sentido lógico. Esto sucede, asimismo, porque la memoria es un elemento que interviene, decididamente, en la representación del tiempo, pero no de manera cronológica, sino totalmente dislocada, creando anacronismo a lo largo de toda la novela, con lo cual se termina por desvirtuar el tiempo y el espacio como categorías de conocimiento. Concepción González Esteva afirma:

Con esto se establece una nueva realidad puramente intelectual o metafísica, fuera de las contingencias materiales y en una dimensión de poder superior a la que ofrecían el poder político y el estatal, que le permite proyectarse al futuro, pronunciar palabras que aún no se conocen, asomarse a cualquier época y dominar incluso el azar, actos todos que por un lado son propios solamente de una figura mitológica y legendaria como lo es, hasta la fecha, la figura de José Gaspar Rodríguez de Francia y que por otro, sólo se consiguen mediante el uso de figuras retóricas que permiten trastocar el sentido de las palabras.¹¹⁴

La muerte, junto con la memoria, desencadena el anacronismo, dando la posibilidad al Supremo de situarse en cualquier tiempo y espacio, manifestando su poder de narrador-dictador capaz de dominar todo tiempo posible. El anacronismo no sólo desvirtúa al tiempo y al espacio desde los que se supone narra el Supremo (siglo XIX), sino también desvirtúa el lenguaje, las palabras que usa para gobernar al pueblo paraguayo; se trata de palabras que pertenecen al mundo decimonónico, que rebasan dicho tiempo para imprimir en la novela, en ocasiones, un humorismo sarcástico.

La palabra en *Yo el Supremo* es invención, no es floración sino desfloración de los signos, es resemantización, resignificación, exploración del acto lingüístico a través de la oralidad y la escritura. Por ello, no hay diccionario que dé soporte a la palabra creada en el espacio de ficción, ni dentro ni fuera de ella, ya que busca ser independiente y autorreferencial: “Escucha. Atiende, vamos a realizar juntos el escrutinio de la escritura. Te enseñaré el difícil arte de la ciencia escriptural que no es, como crees, el arte de la floración de los rasgos sino de la desfloración

¹¹⁴ González, 2011, p. 149.

de los signos”.¹¹⁵ El Dictador de la obra roabastiana sabe que la lengua literaria no tiene registro en diccionario alguno (es connotación, no denotación), porque el “diccionario”, dice, es “el cementerio de las palabras”, “un osario de palabras vacías”,¹¹⁶ y él entiende a la literatura como un medio necesariamente vivo, apegada a su realidad social. Ningún diccionario registra el léxico del Supremo, sus significados habrá que buscarlos no en el uso cotidiano, sino en la no habitualidad, más bien cercana al neologismo: “lúnico”, “circunstanciadamente”, “difuntados”, “intrusado”, “ratereando”, “subficie”,¹¹⁷ etcétera. Al respecto, señala Ángel Rama:

El autor se ha reintegrado a la comunidad lingüística y habla desde ella con desembarazado uso de los recursos idiomáticos [...] es a partir de su sistema lingüístico que trabaja el escritor, quien no procura imitar desde fuera un habla regional, sino elaborarla desde dentro con una finalidad artística.¹¹⁸

Como Bajtín, Rama entiende que el escritor no debe ser un ventrilocuo de la realidad lingüística, no se trata solamente de imitar sus voces, sino de penetrar un determinado mundo de lenguaje y escribir desde él. De esta forma, diría Bajtín, se podrá crear una conciencia socio-verbal desde el espacio literario. Precisamente es lo que busca Roa Bastos (autor implícito) con *Yo el Supremo*, y lo hace, además, para dejar manifiesto su modo especial de abordar y entender la escritura creativa. Dice Rama:

¹¹⁵ Roa Bastos, 2005, p. 160.

¹¹⁶ Roa Bastos, 2005, p. 150.

¹¹⁷ Roa Bastos, 2005, pp. 117, 118, 133 y 211, respectivamente.

¹¹⁸ Rama, 1982, p. 41.

Desde el momento en que el escritor no se percibe a sí mismo como fuera de la comunidad lingüística, sino que la reconoce sin rubor, ni disminución como propia... investiga las posibilidades que ésta le proporciona para construir una específica lengua literaria dentro de su marco.¹¹⁹

En ello consiste la poética de la escritura en *Yo el Supremo*, en construir, justamente, una lengua literaria con particularidades propias, donde no sólo el código lingüístico sea un factor importante, sino todas las dimensiones narrativas en general, en particular el espacio y el tiempo.

Al igual que el Supremo busca su independencia con respecto al compilador, las palabras buscan su autonomía con respecto a su referente, desean fracturar toda relación que puedan tener con el objeto al cual designan. Debido a ello las palabras fluyen independientemente de las circunstancias o del contexto histórico. El desfase temporal es marcado por el uso de palabras no pertenecientes a una época o a un determinado círculo social: “Y levantaron un nuevo Paraíso de Mahoma en el maizal neolítico. Tacha esta palabra que todavía no se usa”,¹²⁰ creando una confrontación dialógica de lenguajes, con la cual niega y rechaza el absolutismo de la lengua unitaria y única, como diría Bajtín. Se rompe, entonces, el lenguaje cerrado, para manifestar una estratificación lingüística, necesaria, según Bajtín, para toda novela con intenciones centrífugas y polifónicas.

La desfloración de los signos (como dice el Supremo) contribuye a la determinación de las dimensiones temporales y espaciales y a la ideología político-literaria de la novela, al

¹¹⁹ Rama, 1982, pp. 41-42.

¹²⁰ Roa Bastos, 2005, p. 128.

igual que a la construcción de la poética de la escritura. Lo anterior debido a que, en el fondo, se trata de una confrontación de lenguajes para hablar de discriminación de códigos lingüísticos relacionados con la oralidad y la escritura, es decir, con el guaraní y con el castellano, tal como lo hemos abordado. No sólo se insertan vocablos de la cultura oral guaraní, sino que hay un intento por representar una cultura oral acentuando el aspecto sonoro, auditivo de la realidad. Es un artificio, más allá de pretensiones únicamente estéticas, que tiene como objetivo que se perciba la novela más como sonido que como grafía. El deseo del Supremo es insertar la oralidad en la escritura, convertir el texto en voz, en algo que se escucha, y no sólo que se lee. El objetivo es, finalmente, hacer que el tiempo se manifieste en el espacio; el tiempo representado con la oralidad (guaraní) y el espacio con la escritura (castellano). Se trata, a fin de cuentas, de una actitud frente al lenguaje, frente al material creativo que tiene el Compilador como autor y el Supremo como personaje. Ello supone una experiencia particular en torno al sistema lingüístico, al mecanismo de comunicación, en torno a la literatura. De este cruce surge el concepto particular de escritura, que da forma a la poética de la escritura robastiana. Así, advertimos que en esta pieza literaria todo se afecta, nada está aislado, pues la novela funciona como un todo absoluto con sentido entrelazado.

El tiempo, ya sea como concepto o como figura narrativa de la estructura, es un recurso estilístico en la novela. Al respecto, dice González:

[...] hay un tiempo definido —los últimos días de Francia, que incluyen escenas retrospectivas de diferentes épocas de su vida— y un tiempo indefinido —la pervivencia del Supremo Dictador después de su muerte corporal—. La doble perspec-

tiva del tiempo permite al autor introducir a su protagonista en verdaderos diálogos de muertos.¹²¹

El tiempo es un recurso estilístico que se ramifica en muchos sentidos y en varias instancias narrativas, afectando la construcción de los personajes, al igual que sus ideas político-literarias. El tiempo definido e indefinido que señala González es lo que intensifica la dualidad del Supremo, lo que lo construye como personaje ambiguo, fragmentado, a la vez situado temporalmente en la precisión del siglo XIX y en la indefinición de la muerte, creando en la novela una ilusión de atemporalidad: “En mi tiempo sin tiempo, el Calendario Republicano de Francia ya no servía”.¹²² El tiempo, que también afecta, por supuesto, al espacio, es lo que reacentúa la dualidad del Supremo, la doble personalidad, ya que narra como si por cada tiempo (definido e indefinido) fuera un personaje o una personalidad diferente; cuando se narra desde un tiempo definido la personalidad pública (el Yo abierto) surge en la novela, y cuando se narra desde un tiempo indefinido el Supremo muestra una personalidad más bien privada, cerrada. Se trata de un Yo-privado y de un Yo-público, configurados por el tiempo y el espacio y siempre en tensión, como lo están siempre todas las dualidades de la novela. Esto es interesante en cuanto a la construcción del personaje, pues a través de la determinación del tiempo, y por consiguiente del espacio, el personaje queda definido tal como queda definida la ideología política o la poética de la escritura, basadas en las teorías europeas de la dualidad, así como en el mito guaraní de los dobles.

¹²¹ González, 2011, pp. 94-95.

¹²² Roa Bastos, 2005, pp. 179-180.

Además, con apoyo del tiempo y del espacio se enfatiza el carácter ficticio de la novela, ironizando el modo como se concebían o se conciben las novelas de corte histórico, desvirtuando paródicamente el efecto de realidad necesario, para muchos críticos, en las novelas “históricas”. Los desfases temporales marcan una imprecisión de los hechos, fracturan la ubicación histórica de los personajes, crean ambigüedad y, por tanto, duda en los lectores. Con ello se rompe el programa de lectura, digamos tradicional, de la novela histórica. De esta forma se quiebra el lenguaje oficial (*criptológico*, como lo llama Bajtín), se atenta contra el discurso centrípeto y unívoco, para imprimirle a la novela, con ayuda de los recursos del tiempo, del espacio, de los dobles, etcétera, un lenguaje polifónico y descentralizado. De esto surge, precisamente, la postura político-literaria de Roa Bastos, con la cual modela su modo particular de concebir su concepto de *escritura*, basado en la idea de un lenguaje social, estratificado, híbrido, abierto, descentralizado, consciente, organizado, plurilingüista y significativo, en tanto es un medio de expresión socio-cultural.

III. La dicotomía primaria en la conformación de la poética de la escritura

*Encerrar hechos de naturaleza
en signos de contranatura.*

Augusto Roa Bastos

LA ORALIDAD Y LA ESCRITURA

Anteriormente se observó que los conflictos recurrentes de *Yo el Supremo* surgen de una relación dialógica, del contacto entre las dicotomías trascendentes de la novela. Las dualidades funcionan como un acto compuesto de diálogos de constante reflexión mutua, a lo cual denominamos *dicotomías dialógicas*. Las dualidades están en contacto permanente, en una relación persistente de afectaciones mutuas. La función de estas dicotomías es trascendente, en tanto no están presentes en la novela como “algo” vacío, sino total y netamente constituidas de significancia. Además, las dicotomías no pueden entenderse como una relación separada o individual, todas en su conjunto se afectan, se relacionan creando una red compleja de significados que repercuten, específicamente, en los problemas con respecto a la escritura y la oralidad.

Esto resulta muy significativo, ya que todas las dicotomías de la novela en cuestión están siempre ligadas entre sí, relacionadas con un todo, dentro de una estructura cíclica que no termina nunca. Se debe a la construcción y dinámica de la oralidad; la palabra oral, por no estar sujeta a una presencia visual (caligráfica), se somete a la práctica de la memoria, a la permanente actualización de las palabras debido a la repetición periódica; asimismo, sometida a una relación de elementos indispensables para su desarrollo, como aspectos corporales, memorísticos, contextuales, temporales, sonoros, etcétera, que contribuyen a la construcción de un todo, integrando un conjunto de elementos entrelazados necesarios para la construcción de sentido. Esta dinámica integral de la oralidad funciona como un símil del constructo de *Yo el Supremo*.

La mutua afectación de las dicotomías de la novela es debida, entonces, a la propia dinámica de la oralidad; es una analogía del modo en que ésta opera en la construcción de pensamiento, como un conjunto de elementos afectados todos por una misma práctica. Por supuesto, siempre en contraposición con la escritura. De esta manera, el pensamiento y la configuración de la novela se explican por la dinámica de la oralidad frente a la escritura. La identidad de la novela se encuentra en el diálogo existente entre la escritura consigo misma y la oralidad. Es el juego inmanente entre el Yo (de la escritura) que representa la individualidad, y el Otro (de la oralidad) que simboliza lo colectivo, lo integral de las prácticas culturales. Así, podemos entender que el dialogismo de Bajtín, observado creativamente en *Yo el Supremo*, es el principio filosófico central de su forma de interpretar la concepción del lenguaje y de la vida social en su conjunto. Es una suerte de diálogo intercultural, donde, desde el espacio de ficción, se someten a reflexión diversos aspectos culturales.

Los estados mentales de las culturas orales son distintos a los de las culturas con conocimiento de la escritura, cada una está cercada por procesos diferentes. La oralidad, apunta Walter J. Ong, “es por lo general un modo de acción y no sólo una contraseña del pensamiento”;¹ la oralidad está relacionada con los sucesos, con el actuar inmediato de los hechos. Debido a ello, el Supremo insiste en la importancia del actuar, más que en la del escribir, dejando en evidencia sus pretensiones por la inserción de lo oral. No quiere decir que no le interese la escritura, más bien le interesa una reivindicación de ella, una escritura colectiva, no una escritura resultado de una práctica individual aislada. Asunto que se logra poniendo en práctica la escritura relacionada con todas sus alteridades. De esta forma se construye la identidad del Yo de la escritura en complemento de lo Otro que es la oralidad. Se trata de una simbiosis cultural para entender lo propio a través de lo ajeno; es decir, lo que representa la cultura guaraní (la oralidad) y lo que representa la cultura española (la escritura), y lo que juntas han repercutido en la vida social del Paraguay.

Jesús Arana Palacios afirma que las culturas orales no conciben la palabra oral de modo separado, no definen conceptos de manera aislada como lo hacen las culturas de imprenta:

El sentido de las palabras aisladas, como conceptos significativamente separados, es propiciado por la escritura, la cual, en este caso y en tantos otros, es divisoria, separadora. La palabra oral [por lo contrario] nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como sucede con la palabra escrita. Las palabras habladas siempre constituyen modificaciones de

¹ Ong, 1996, p. 39.

una situación existencial, total, que invariablemente envuelve al cuerpo [elementos extraverbales].²

La dinámica de la oralidad, un asunto antropológico y lingüístico, de comportamiento social y mental, se convierte en *Yo el Supremo* en una estrategia estética e ideológica para comprender el sentido de la cultura paraguaya. Roa Bastos, con respecto a este asunto, apunta:

En ella pues, en la lengua de cultura oral, es donde está inscrito, es de ella de donde emerge, ese texto primero que se lee y que se oye a la vez en sus elementos de significación fónica más que alfabética; un texto arcaico y libre, latente en la subjetividad individual de cada hablante, en su efectividad emocional impregnada por los sentimientos de la vida social.³

El fonos y el grafos se encuentran insertos en el proyecto literario de la creación de una nueva escritura, donde el grafos representa la subjetividad de la individualidad y el fonos la vida concreta de la comunidad. El grafos, además, puede interpretarse como un elemento de la cultura dominante, mientras que el fonos como un elemento de la cultura marginal. Los dos, aunque unidos en un mismo proceso, se mantienen en una situación de tensión ideológica, no sólo literaria. José Alejos García, con respecto a la construcción de la identidad que formula Bajtín, señala:

Observar dialógicamente la relación entre nosotros y ellos en la construcción identitaria permite examinar de lleno las

² Arana, 2004, p. 78.

³ Roa Bastos, 1986b, p. 131.

relaciones de dominación, el peso excesivo o totalitario que pueden ejercer unos sobre otros —el desplazamiento de la cultura propia por la ajena, por ejemplo—, y permite a su vez comprender el reclamo de reconocimiento de una diversidad de movimientos sociales contemporáneos.⁴

Con el juego de los dobles se hace crítica de las relaciones de dominación evidenciadas con la función social que tiene la oralidad frente a la escritura. Esto es, justamente, el trasfondo ideológico de *Yo el Supremo*.

Sin embargo, las dicotomías que se observan en *Yo el Supremo* están en tensión constante no sólo por su opuesto sentido semántico, sino por su opuesto sentido ideológico. Las dicotomías simbolizan una lucha, una posición social acerca de la identidad cultural de Paraguay, de donde emerge, asimismo, su concepto de *literatura*. Cada concepto que compone las dicotomías tiene una carga semántica e ideológica contraria, por este motivo están siempre en tensión, aunque siempre en un diálogo que las complementa. El diálogo es lo que fortalece el carácter ideológico y lo que repercute en la constitución estructural de la novela.

El guaraní (oralidad) y el castellano (escritura) son dos lenguas “naturales” de la cultura paraguaya. Las dos se han instaurado en ella afectando la estructura del pensamiento. El castellano, es decir la escritura, ha sido instituido como la lengua para dar orden a lo civilizado, para dar interpretación al mundo que los rodea; es parte de las fuerzas centrípetas de la vida social, lingüística e ideológica, con carácter centralizador e incontestable, legitimado como sistema único y absoluto. Por lo contrario, el guaraní, es decir la oralidad, se subordina a la

⁴ Alejos, 2006, p. 58.

escritura, ya que emerge de los estratos sociales de marginación histórica y social, aunque simbolizando, en su inserción en el sistema de la obra, a las fuerzas centrífugas y descentralizadoras, en tanto es capaz de subvertir la canonización de la oficial escritura. Las dos lenguas, a pesar de formar parte de la misma circunstancia lingüística de la cultura paraguaya, son en realidad radicalmente distintas. No sólo porque el castellano es una lengua analítica y el guaraní una lengua aglutinada, sino porque la escritura y la oralidad responden a esquemas de pensamiento diferente (situadas ideológicamente en posiciones distintas), más allá del tipo de lenguas de las cuales éstas provengan. Mónica Marinone, crítica de Roa Bastos, señala:

La noción de palabra por ejemplo, está sujeta, en el caso del castellano, a su inscripción en el espacio visual, en cambio, para la lengua oral, es un puro acontecer en el tiempo, flujo de sonidos significantes y evanescentes que eventualmente puede volverse signo ('falso' o incompleto, diría Roa).⁵

Bajo estas confrontaciones, la reflexión de la oralidad-tiempo y la escritura-espacio serán el nudo del que se parte en *Yo el Supremo*, el motivo de las dilucidaciones del Supremo y de donde surge la poética de la escritura, pensamiento político-literario con el cual Roa Bastos funda su proyecto narrativo, que es la ficcionalización de la historia, asociada con el propósito por reinstaurar en la escritura la palabra dicha, la oralidad (crear una cierta polifonía dialogizada), así como dar cuenta del modo de asumir la literatura y entender la situación social de Paraguay. Dicha confrontación se tornará más conflictiva al reconocer el Supremo que al trasladar la palabra hablada (oralidad), que es

⁵ Marinone, 2004, p. 5.

un movimiento en el tiempo, a la quietud de la palabra escrita o impresa, se le petrificará, se le aniquilará su posibilidad de ser suceso inmediato. Sin duda, critica que la escritura-castellano siga representando “la victoria de una lengua predominante, [provocando] la eliminación de otras, su esclavitud, la educación a través de la palabra auténtica, la instrucción de los bárbaros y de las capas sociales bajas en el lenguaje único de la cultura y de la verdad, la canonización de los sistemas ideológicos”.⁶ En ello se funda, precisamente, la frustración del proyecto del Supremo.

A pesar de las posturas con respecto a la escritura, del ataque que se hace de ella en la novela, no se trata de una reivindicación de la oralidad, sino de una reivindicación de la escritura. No obstante, no se refiere a la escritura entendida en sentido general y tradicional, como hemos apuntado, ya que a ésa el Supremo la repudia por sus intenciones “absolutistas”; más bien, es una nueva escritura, una reinención de ella, donde aún resuena la oralidad, pero no la oralidad con sus “vicios” de lenguaje (no es el simple calco de palabras nativas, es la asimilación, como señala Bajtín al respecto), sino una oralidad en un sentido fonético, extraverbal, circular, mnemotécnico. Y más específicamente, de una oralidad representada por el guaraní, por la manera particular de expresarse de este pueblo paraguayo. Lo anterior como un intento por permear la cultura popular ágrafa en una cultura escrituraria, así como también con la idea de acabar con la postura grafocéntrica, la cual se ha tenido como la única manera de adquirir conocimiento. De esta manera se busca “luchar contra el criollismo por la soberanía del Paraguay y por el rescate de las culturas guaraníes”.⁷

⁶ Bajtín, 1989, p. 89.

⁷ Parra, 2008, p. 2.

Con el desplazamiento del lenguaje centralizado se logra una estratificación efectiva y un plurilingüismo que otorga y amplifica dinamismo de la novela.

De aquí surge, justamente, nuestra propuesta. No se trata de estar a favor de la oralidad o de la escritura, sino de crear una simbiosis a partir de ellas. Por eso es que el Supremo señala que la representación de la escritura es un proceso pasional donde se funde la mulatez de la tinta (oralidad-guaraní) con la blancura de la hoja (escritura-castellano). Por supuesto, en *Yo el Supremo* se defiende la cultura guaraní, la oralidad, pero no para apostar solamente por ella, alejada o aislada de la cultura escrita (como un sistema cerrado), sino para insertarla, para fundirla con el castellano, y suceda una justa transculturación (de sistema abierto y descentralizador), y no una aculturación donde se aniquile una cultura en función de otra. Tal como dice Bajtín, para entender la identidad de una cultura es preciso entender lo Otro, pues *ego* y *alter* son “conceptos interdependientes, complementarios, de una naturaleza relacional y relativa”.⁸ Este binarismo, simbolizado con oralidad y escritura, ayuda a comprender que la cultura es resultado de una compleja interacción de elementos, tanto propios (guaraní) como ajenos (castellano).

Por esta razón no se introducen vocablos guaraníes de manera simple, se fusionan de modo complejo con el castellano, de tal suerte que se busca crear una nueva escritura, la cual se evidencia en todos los niveles de la novela, y que nosotros pretendemos conocer a través de la poética de la escritura.

La escritura, con elementos orales, se resemantiza (se *re-acentúa*, en términos bajtinianos) en la novela para proponer un lenguaje híbrido, donde la cultura grafocéntrica sea el punto de crítica, y con el cual se pueda crear una zona intermedia,

⁸ Alejos, 2006, p. 49.

donde el grafos (escritura) y el fonos (oralidad) se unan. No es simplemente que vocablos de la oralidad guaraní se inserten en el discurso como recursos “pintorescos” o “nativos”, sino que la dinámica de la oralidad, el modo en que ésta opera por medio de la memoria y de su actividad cíclica, por ejemplo, queden implantados en la escritura. La dinámica en que opera la oralidad se traslada a nivel lingüístico y a nivel de la estructura, por ello es que *Yo el Supremo* es una obra circular, atemporal, narrada desde la infinitud del tiempo, con recursos mnemotécnicos. Lo visual (espacial) perteneciente al grafos se funde con lo temporal perteneciente al fonos. Es una propuesta de escritura donde el espacio y el tiempo se fusionan para servir como punto de partida de las críticas del Supremo, las cuales repercuten en toda la configuración de la novela. Así, es una obra construida para verse (el grafos ocupa un lugar en el espacio) y al mismo tiempo para escucharse (el fonos requiere de una duración temporal). Se trata de la imaginación del discurso oral en la modalidad escrituraria. Al respecto, Roa Bastos señala:

[...] siempre creí que para escribir es necesario leer antes un texto no escrito, escuchar y oír antes los sonidos de un discurso oral informulado aún pero presente ya en los armónicos de la memoria. Contemplar, en suma, junto con la percepción auditiva, ese tejido de signos no precisamente alfabéticos sino fónicos y hasta visuales que forman un texto imaginario. Mi iniciación a la literatura se debió al influjo de esta creencia.⁹

Por ello, para el Supremo esta unión de formas lingüísticas sería la escritura ideal, pero imposible de alcanzar, aunque no deja de ser el objeto perseguido y deseado en la novela. Esta escri-

⁹ Roa Bastos, 1986b, pp. 129-130.

ra perfecta sería, finalmente, la unión del tiempo y del espacio, o al menos de lo que simbólicamente se entiende por ellos. Es decir, donde coexista una interacción entre lo acústico (tiempo-oralidad) con lo visual (espacio-escritura). Así, la nueva escritura, en su sentido espacial y temporal, no podrá permanecer en segundo plano en la cultura. La escritura que desprecia el Supremo es la que sustrae el aspecto vital de la comunicación, la que elimina la inmediatez de los hablantes (los gestos y el tono, por ejemplo), la escritura que se aísla, la escritura que se encierra en sí misma y olvida que los Otros existen. Esto no se refiere a la autorreferencialidad antes señalada, ya que ésta y su propuesta de negación de la escritura aislada son dos asuntos distintos. En lo anterior, sin duda, puede observarse una postura estética e ideológica. El Supremo señala:

Investido del Poder Absoluto, El Supremo Dictador no tiene viejos amigos. Sólo tiene nuevos enemigos. Su sangre no es agua de ciénaga ni reconoce descendencia dinástica. Esta no existe como voluntad soberana del pueblo, fuente del Poder Absoluto, del absolutamente poder. La naturaleza no da esclavos; el hombre corruptor de la naturaleza es quien los produce [...] Aquí el único esclavo sigue siendo el Supremo Dictador puesto al servicio de lo que domina.¹⁰

La escritura no puede existir sin la voluntad soberana del pueblo, pues el pueblo no está al servicio de la escritura-Poder, sino la escritura-Poder al servicio del pueblo. Por ello el Supremo señala que antes no existía la figura autor-individual, sino autor-colectividad, ya que el escribiente, el literato e historiador, constructores de memoria, “soñaban ser el pueblo”:

¹⁰ Roa Bastos, 2005, p. 137.

Los propios profetas, sin el pueblo del que habían sido cortados por señal y por fábula, no hubieran podido escribir la Biblia. El pueblo griego llamado Homero, compuso la *Iliada*. Los egipcios y los chinos dictaron sus historias a escribientes que soñaban ser el pueblo, no a copistas que estornudaban como tú sobre el escritorio. El pueblo-Homero hace una novela. Por tal la dio. Por tal fue recibida. Nadie duda que Troya y Agamenón hayan existido menos que el Vellocinio de Oro, que el Candiré del Perú, que la Tierra-sin-Mal y la Ciudad-Resplandeciente de nuestras leyendas indígenas.¹¹

En tanto se evidencia una crítica de la escritura (mal entendida según el Supremo), surge una defensa por la práctica de la lengua y por la tradición de los pueblos indígenas. El pueblo como escritor y lector de su propia historia: “Pero en aquellos tiempos el escritor no era un individuo solo; era un pueblo”.¹² Al respecto, señala González Esteva:

Estas ‘voces’ no son sólo palabras sino un conjunto interrelacionado de creencias y normas denominado ‘ideología’. Nunca estaremos por fuera de la ideología porque hablamos con nuestra ideología —nuestra colección de lenguajes, de palabras cargadas con valores. Por lo tanto, es el sujeto social quien produce un texto que es, justamente, el espacio de cruce entre los sistemas ideológicos y el sistema lingüístico.¹³

La escritura, para tener un sentido legítimo, debe ser colectiva, no escritura individual, de alguien que sólo escribe lo que otros

¹¹ Roa Bastos, 2005, p. 169.

¹² Roa Bastos, 2005, p. 169.

¹³ González, 2011, p. 8.

han escrito. Lo que se propone en la novela, entonces, es regresar al sentido de la escritura que daban los pueblos arcaicos, en la que el pueblo manejaba la pluma-recuerdo, el autor era sólo un sirviente del acontecer del pensamiento colectivo, puesto que contaban no lo que su individual imaginación les dictaba, sino lo que la colectiva imaginación imponía, ya que la “verdad” estaba en función de la razón de todos.

Asimismo, la escritura que repudia el Supremo es aquella producida a partir de copias, de falsificaciones, de plagios y robos, que deforma la realidad. Se trata de la escritura sin compromiso social, mal escrita (sin imaginación, diría el Supremo), aderezada con las tendencias de moda, que no busca la verdad (por muy relativa que ésta sea) y se inclina por las lacerantes mentiras:

[...] vendrán los que escribirán pasquines más voluminosos. Los llamarán Libros de Historia, novelas, relaciones de hechos imaginarios adobados al gusto del momento o de sus intereses. Profetas del pasado, contarán en ellos sus inventadas patrañas, la historia de lo que no ha pasado. Lo que no sería del todo malo si su imaginación fuese pasablemente buena. Historiadores y novelistas encuadernarán sus embustes y los venderán a muy buen precio. A ellos no les interesa contar los hechos sino contar que los cuentan.¹⁴

No es que el Supremo odie a la escritura, lo que odia, más bien, es el modo en como ha sido empleada (con carácter único de efectividad), como ha sido entendida por todos los seudointelectuales, a quienes lo único que les interesa es vanagloriarse, recibir el absurdo aplauso del público y no asumir el compro-

¹⁴ Roa Bastos, 2005, p. 127.

miso social que les corresponde (por eso el Supremo aclara que su escritura no es de “entretén-y-miento”). El Supremo lo que desdeña es la individualidad; para él, al igual que para Bajtín, lo individual es erróneo.

No odia la escritura, odia a los plumíferos falsarios, incluyendo a Policarpo Patiño, su secretario (“asno-mula tirando de la noria de la escribanía del Gobierno”), quien se encarga de escribir lo que el Supremo dicta:

Me disgusta esta capacidad relativa, mendigada. Tu estilo es además abominable. Laberíntico callejón empedrado de aliteraciones, anagramas, idiotismos, barbarismos, paronomasias de la especie pároli/párulis; imbéciles anástrofes para deslumbrar a invertidos imbéciles que experimentan erecciones bajo el efecto de las violentas inversiones de la oración.¹⁵

La retórica de Patiño es patológicamente (párulis) perjudicial, profundamente artificial y contraria a la razón. Para el Supremo, por ejemplo, el escritor Patiño carece de la capacidad creadora y natural de un papagayo. Según el Dr. Francia, su expresión es una falsificación, un robo de lo que otros dicen. En lugar de aclarar el dictado del Supremo, lo opaca y lo hace ilegible. A fin de cuentas, lo que aborrece es el hecho de que cambien el sentido no de las palabras, sino de la realidad de las cosas, por ello le recrimina a Policarpo, el fide-indigno secretario: “En lugar de trasladar al estado de naturaleza lo que te dicto, llenas el papel de barrumbadas incomprensibles. Bribonadas ya escritas por otros”.¹⁶ El estado natural de las cosas es lo que le preocupa al Supremo, la fidelidad o verdad de la realidad de

¹⁵ Roa Bastos, 2005, p. 157.

¹⁶ Roa Bastos, 2005, p. 157.

la cual se escribe: “Lo que te pido, mi estimado Panzancho [de Sancho Panza], es que cuando te dicto no trates de artificializar la naturaleza de los asuntos, sino de naturalizar lo artificioso de las palabras”.¹⁷ Para el Supremo, “artificializar la naturaleza de los asuntos” es, entre otras cosas, emplear una retórica rebuscada, postiza por artificial, contraria a la razón; mientras que “naturalizar las palabras” es recurrir a su uso más primario, más común por colectivo, es decir, hacer uso de los recursos que ofrece la oralidad.

El Supremo asegura que la historia la escribe el pueblo, y al ser colectiva se le atribuye el estatuto de verdad; por esta idea nadie duda de la existencia de los lugares y personajes míticos (como si la “verdad” de todo asunto colectivo fuera un mero hecho arbitrario). Por esto, precisamente, el Dictador Supremo, en contraposición con el pueblo y la oralidad, no puede manifestar la verdad (de ahí el fracaso del Supremo). Dice el propio Dictador:

Del Poder Absoluto no pueden hacerse historias. Si se pudiera, El Supremo estaría de más: En la literatura o en la realidad. ¿Quién escribirá esos libros? Gente ignorante como tú. Escribe de profesión. Embusteros fariseos. Imbéciles compiladores de escritos no menos imbéciles. Las palabras de mando, de autoridad, palabras por encima de las palabras, serán transformadas en palabras de astucia, de mentira.¹⁸

La mala escritura, palabras de mando (dominación), se aparta de la verdad al alejarse de la colectividad, al desentenderse de la voluntad del pueblo y al postrarse, como sistema cerrado

¹⁷ Roa Bastos, 2005, p. 158.

¹⁸ Roa Bastos, 2005, pp. 123-124.

y monolingüístico, “en los altos círculos ideológico-sociales oficiales”.¹⁹ Sin embargo, señala el Perpetuo, a pesar de los embustes, de la soberana sabiduría, existe la posibilidad de crear una nueva escritura donde la oralidad resuene; aunque esta posibilidad, como hemos apuntado, se torna imposibilidad, pues el Supremo se cuestiona: “¿Qué significación puede tener en cambio la escritura cuando por definición no tiene el mismo sentido que el habla cotidiana hablada por la gente común?”.²⁰ El Dictador, a pesar de asumir este intento por reivindicar la escritura, por regresarla a sus orígenes, acepta que la escritura y la oralidad son dos medios con sentidos distintos, y sujetos los dos al ejercicio del poder, aunque con estatus diferente. La escritura (castellano), desde los inicios de la entrada de la cultura española al continente americano, fue instaurada como la vía para reconfigurar el tiempo y la memoria (de modo distinto a como lo hacía el pueblo paraguayo de esa época), al considerar a la letra como el sistema para fijar recuerdos, para “salvar” almas, para engrandecer un imperio, para explotar al pueblo, etcétera; mientras que la oralidad, representada por las lenguas nativas (guaraní), fue relegada al olvido y a la subordinación.

Roa Bastos, en oposición a estas posturas, busca la complicidad de estos dos medios comunicativos y de estas dos culturas, no sólo para novelar la historia de su país, sino para dar cuenta de la nueva escritura que propone como parte de su proyecto narrativo. Su intención es hacer evidente que la dominación española, a través de la escritura, no fue del todo completa, ya que la oralidad (guaraní) se levanta contra su dominador, se subvierte, se subleva y se impone, a pesar de los años de marginación e injusticia. De esta forma se muestra una nueva es-

¹⁹ Bajtín, 1989, p. 90.

²⁰ Roa Bastos, 2005, p. 337.

critura y una “nueva” literatura paraguaya hecha con los restos (despojos) lingüísticos. Evidencia al mundo dominador, al del Poder escriturario, que la vida cultural oral aún sigue viva y sigue permeando en los asuntos “oficiales”, como bien pudiera ser “oficial” (políticamente correcta) la literatura. Mónica Marinone señala que Roa Bastos “actualiza indefectiblemente la relación sociedad-historia-textualidad”.²¹

Marinone es una de las especialistas que juzga *Yo el Supremo* no como una novela que desprestigia en todo sentido a la escritura, sino una novela que busca la “escritura perfecta” conjuntando las dos modalidades de la lengua (oralidad y escritura). Para ella, la práctica narrativa de Roa Bastos es clara: “se trata de representar el tiempo en un espacio —la escritura— donde lo visual [grafos]/acústico [fonos] coexistan interactuando, una zona entre medio que fracture cualquier preferencia sobre una de las modalidades exclusivamente”.²² Por esta razón, Marinone señala que *Yo el Supremo* es una novela hecha para verse y para oírse, para leerse en voz baja y en voz alta, por lo cual propone llamar al receptor o narratario “lector-oyente”.

Para Marinone no es una resemantización de la escritura, más bien, es una resemantización de la oralidad, pero en función de la forma escrita (castellano), con el objeto de crear una copresencia armónica de las dos lenguas del Paraguay. Pero para nosotros esto es al revés, aunque persiguiendo el mismo objetivo: hablar de complementariedad entre oralidad y escritura, como propone Bajtín, entre lo propio y ajeno. Así, la dicotomía más trascendente de la novela está en tensión pero al mismo tiempo afectándose mutuamente; a esto es a lo que llamamos *dicotomías dialógicas*, proponiendo el término, como he-

²¹ Marinone, 2004, p. 4.

²² Marinone, 2004, p. 7.

mos apuntado, para indicar la constante interlocución que hay entre ellas. Por supuesto, no sólo entre la oralidad y la escritura, sino en todos los binomios en general; como hemos aclarado, las demás dicotomías desembocan en la más trascendente, para poner de manifiesto, con la creación de la nueva escritura, un biculturalismo, entendido como una zona de frontera donde lo visual occidental (escritura) se permea con lo auditivo propio del pueblo paraguayo; a lo que Marinone denomina “un ver—oír por la activación a través de la escritura”.²³ Asunto que, siguiendo a esta investigadora, “obligan a repensar la literatura como forma de un poder específico, propiamente simbólico, el poder de hacer ver y de hacer creer, de sacar a la luz lo confuso y silenciado para hacerlo existir”.²⁴

Lo anteriormente expuesto puede explicarse con el *pluri-lingüismo de la novela* (Bajtín), a través del cual puede advertirse la diversidad de voces sociales, los géneros intercalados que desarrolla la novela, el discurso de los personajes y del narrador, así como las correlaciones que hay entre ellas, siempre en un acto dialogizado, sin que existan subordinaciones en las unidades compositivas en relación. El modo de entrar en contacto estas unidades narrativas, la manera de crear un acto dialógico, es lo que le otorga a *Yo el Supremo* una característica especial como producto cultural estético, saturado de profunda ideología.

La escritura y la oralidad, como unidades trascendentes de la novela, no se encuentran jerarquizadas; la una no se subordina a la otra, están, a nuestro entender, en un mismo nivel correlativo. Su actividad dialogizada afecta a las demás dicotomías, creando un diálogo múltiple, con el cual es posible advertir los aspectos característicos de *Yo el Supremo*. Además, las

²³ Marinone, 2004, p. 9.

²⁴ Marinone, 2004, p. 9.

dicotomías en función se encuentran saturadas ideológicamente, es decir, no sólo son figuras o recursos novelísticos. Se trata de dualidades ideológico-literarias que, siguiendo a Bajtín, “se desarrollan en indisoluble relación con los procesos de centralización político-social y cultural”.²⁵ La correlación de las dicotomías, impregnadas ideológica y literariamente de sentido, contribuye a insertar la novela en el campo de lo cultural, tal como se verá más adelante.

Ahora bien, ¿de qué manera se pueden insertar el grafos (espacio) y el fonos (tiempo) en esa nueva escritura propuesta? Para el Supremo, sólo se podrá eliminando el Yo de la escritura para apostar por un Nosotros de la oralidad. Es decir, del tránsito de lo individual traslada a la escritura al tránsito de lo comunal. Extender el Yo a las esferas de lo Otro, transformando la mismidad en lo ajeno:

Escribir es despegar la palabra de uno mismo. Cargar esa palabra que se va despegando de uno con todo lo de uno hasta ser otro. Lo totalmente ajeno. Acabas de escribir yo el supremo. ¡Señor... usted maneja mi mano! Te he ordenado que no pienses nada

Nada olvida tu memoria. Escribir no significa convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra sea real. Lo irreal sólo está en el mal uso de la palabra, en el mal uso de la escritura. No entiendo Señor... No te preocupes. La presión es enorme pero casi no la sientes eh qué es lo que sientes

siento que no siento

pero que se descarga de su peso. El vaivén de la pluma es cada vez más rápido. Penetra hasta el fondo.²⁶

²⁵ Bajtín, 1989, p. 89.

²⁶ Roa Bastos, 2005, p. 161.

La escritura que se busca debe encontrar su realidad en ella misma, además, debe desplegar el Yo en lo Otro, debe superar la individualidad y dejar que la pluma sea el pueblo, la colectividad demandante. De lo contrario sólo se revelará un “mal uso de la palabra” que afectará la configuración de la obra y surgirá una escritura automática, vacía. La escritura no debe agotarse en su propio contexto cerrado, individual (Bajtín), debe concretarse fuera de sus límites grafocéntricos. La escritura, de este modo, debe ser trasladada de un Yo a un Otro por medio de su verdadera inserción en el universo plurilingüístico del cual habla Bajtín; sólo de esta forma se indagará en la esfera de la vida de la escritura. Aquí, justamente, es donde se comienza a problematizar el sentido de la escritura, al entenderla como un acto cerrado (centralizador), hecho por el cual se critica la escritura mal entendida por los escritores de falsa pluma. Debido a ello, el Supremo los llama “falsarios” por convertir a la escritura en palabras de autoridad llenas de mentira. El Supremo, en contra de esta manera de asumir el ejercicio escriturario, afirma:

Debería haber leyes en todos los países que se consideraran civilizados, como las que he establecido en el Paraguay, contra los plumíferos de toda laya. Corrompidos corruptores. Vagos. Malentretidos. Truhanes, rufianes de la letra escrita. Arrancaríase así el peor veneno que padecen los pueblos.²⁷

El Supremo, en su condición de Dictador, mientras va tratando de instaurar la escritura del Poder, va desconfiando del poder atribuido a la escritura, a su sentido definido y definitivo, sospechando de la idea de que todo sentido del texto permanece y es incuestionable. Así, el Supremo se lanza a la búsqueda de

²⁷ Roa Bastos, 2005, p. 170.

una escritura reivindicada, que incluya a la oralidad como un medio de comunicación indefinido y no definitivo (se actualiza con el tiempo), pero más “verdadero” al poner en actividad sonidos, ritmos, gestos, agudeza del oído, cercanía de los cuerpos, memoria, reacciones cíclicas, pensamiento colectivo, etcétera; y más legítima por poder ser registrada en la memoria, y no sobre ninguna superficie o soporte que dé materialidad a la escritura. La escritura de los “corrompidos corruptores” atiende sólo lo gráfico, la inscripción de marcas y la lejanía de los cuerpos, pues emerge de lo individual y no de lo comunal. Así, la poética de la escritura, en sentido ideológico, será una confrontación entre lo comunal (Nosotros) y lo individual (Yo). Esto debido, como señala W. Ong, a que “en una cultura oral, el pensamiento sostenido está vinculado con la comunicación”,²⁸ es decir, con la interacción entre el Yo y el Otro o los Otros. Por eso, Carlos Pacheco, crítico y teórico de la obra de Roa Bastos, señala que el *efecto de oralidad* es el efecto característico de la otredad.

La postura que se sostiene en *Yo el Supremo* con respecto a la escritura y la oralidad corresponde a una posición ideológica producto de la situación bilingüe de Paraguay, la cual influye en el modo particular en que Roa Bastos asume el quehacer literario: “[...] la actividad creativa de los escritores, entendida como arte y como trabajo, debe partir de la realidad de su sociedad y de su historia a través de la incesante aventura del hombre en busca de su identidad individual y social”.²⁹

Esta posición, a nuestro juicio, puede entenderse con los parámetros de la propia psicodinámica de la oralidad, más que con los procesos de la escritura, así como con la postura bajtiniana de entender la palabra dentro de su atmósfera so-

²⁸ Ong, 1996, p. 40.

²⁹ Roa Bastos, 1986, p. 13.

cial. El pensamiento oral basa sus fundamentos en la realidad concreta de las cosas, mientras que el pensamiento escrito en la abstracción de las situaciones. Walter Ong señala:

[...] las culturas orales deben conceptualizar y expresar en forma verbal todos sus conocimientos, con referencia más o menos estrecha con el mundo vital humano, asimilando el mundo objetivo ajeno a la acción recíproca, conocida y más inmediata, de los seres humanos.³⁰

En cambio, apunta Ong: “Una cultura caligráfica (de escritura) y, aún más, una cultura tipográfica (de impresión) pueden apartar y en cierto modo incluso desnaturalizar al hombre”.³¹ En *Yo el Supremo*, la relación que existe con el mundo vital guaraní (a través de la oralidad) es estrecha, con la finalidad de configurar un particular espacio de ficción, pero también para manifestar sus actitudes frente a la literatura, a la cultura, a la historia y la política. Por supuesto, al construir finalmente su pensamiento creativo por medio de la escritura no se escapa de “desnaturalizar al hombre”, razón por la cual en la novela la dicotomía oralidad/escritura se coloca aún más en una situación en tensión. Es por esta situación que el Supremo insiste a su secretario que no artificialice la naturaleza de las cosas, sino que naturalice lo artificioso de las palabras; y esto, a juicio del Supremo personaje, sólo se logrará con elementos orales, más que escriturarios.

La oralidad, como lenguaje marginal, subvierte la legitimación del lenguaje oficial al insertarla en el sistema de la novela, y al estar en relación directa con el mundo de las cosas

³⁰ Ong, 1996, p. 48.

³¹ Ong, 1996, p. 48.

y los acontecimientos mantendrá un diálogo activo orientado ideológicamente. En este sentido, la escritura oficial, ese “lenguaje ‘correcto’, pero criptológico”,³² no podrá dar cuenta de un horizonte ideológico-verbal, ya que se agota en ella misma, en su autosuficiencia y su autosometimiento, en su negación del Otro, en su retórica y superficialidad individual y no colectiva. Razones por las cuales el Supremo busca una escritura distinta, no oficial ni absoluta, como la que critica Bajtín. Con una escritura centrífuga (no centrípeta como la oficial), en *Yo el Supremo* se logra una estratificación de lenguajes, la inserción de fenómenos sociales heterogéneos, una diversidad de concepciones de mundo, con una activación de la conciencia socio-ideológica, que perfilan el plurilingüismo dialogizado de la novela.

La novela, constructo cultural (Bajtín), toma muchos elementos del pensamiento oral y del pensamiento escriturario. Los elementos escriturarios son los que saltan a la vista de manera contundente, en tanto son visuales (gráficos), espaciales; mientras que los elementos orales aparecen en la novela de forma “oculta”, aunque refractados en el narrador y en el *hacer* y *decir* de los personajes. Sin embargo, en el modo en como está concebida la novela se evidencian los recursos de la oralidad, no sólo cuando se insertan voces nativas (lo más obvio), sino en la forma en como surge una identificación comunitaria, en la manera de edificar el pensamiento del personaje a través de constructos repetitivos en movimiento, legendarios, rítmicos; y al observar que las palabras encuentran su sentido no en la explicación de diccionario, sino en la explicación de las situaciones reales de la cultura guaraní (como en las leyendas). Acerca de este artefacto dice el Supremo: “El diccionario es un osario

³² Bajtín, 1989, p. 112.

de palabras vacías. [...] Ninguna relación con la vida”.³³ En los diccionarios, señala Bajtín, las palabras tienen una significación neutra y no una significación ideológica, contextual; y la palabra neutra nunca penetra el sistema novelístico. A pesar de ello, la escritura encuentra respuestas en los diccionarios, donde las palabras se explican con palabras, mientras que en el pensamiento oral las palabras no se explican con palabras sino con cosas concretas, con su interacción real; así, un círculo en la cultura oral no es una figura geométrica, sino la luna, por ejemplo. La oralidad otorga a la novela una especial sonoridad, un ritmo particular que condiciona su posibilidad de ser leída en voz alta, además de que simbólicamente, a través de la proyección artística de su imagen, manifiesta una perspectiva del mundo que habita. En ella se evidencia una construcción híbrida de pensamiento (como Bajtín llama a la conjunción de lenguas y lenguajes): por un lado la oralidad en su situación fáctica (empírica, diría Bajtín), y por otro la escritura en su situación abstracta, puestos en una interacción conflictiva que contrapone circunstancias políticas, históricas, mundos culturalmente diversos.

La oralidad y la escritura han sido reflexionadas desde la Antigüedad. Platón realizó, en el diálogo de Fedro con Sócrates, cuestionamientos acerca de ello. Para él, la escritura era una manera artificial de procesar el conocimiento, insensible a las dudas y destructora de la memoria. La poética de la escritura tiene como base esta idea platónica (sin afirmar que Roa Bastos haya seguido la filosofía de Platón, pues su pensamiento es mucho más complejo por ecléctico y polifónico), aunque proponiendo, precisamente por estas cualidades “negativas” de la escritura (siguiendo el pensamiento del Supremo), la creación de una nueva escritura. La escritura, desde el pensamiento

³³ Roa Bastos, 2005, p. 102.

griego, conducía también a la conquista del Yo, dejando de lado el Nosotros, anulando la posibilidad del diálogo, la interacción con el Otro. No obstante, era trascendente la figura del aedo (oralidad), quien a través de sus rapsodias involucraba el deseo y la voluntad del pueblo; por ello el Supremo alude al “pueblo Homero”. La escritura, entonces, tenía efectos sobre la conciencia del sujeto (individuo) y estaba íntimamente ligada a su deseo particular. En este caso, sujeta al deseo del Yo del Supremo, a su Poder Supremo de dictar. La oralidad, de igual forma, conduce a la conquista del Yo, pero de un Yo colectivo, de un Yo que al estar en diálogo se transforma en lo ajeno, en un Nosotros.

En el espacio ficcional, la oralidad y la escritura se muestran confrontadas en apariencia, tal parece que la una excluye a la otra. Sin embargo, el Dictador se burla de ello, pues para él la oralidad no está marginada, no es símbolo de atraso o subdesarrollo frente a la escritura o frente a la “alta cultura”, ya que él rompe con la idea de que la oralidad es fruto de la ignorancia de los pueblos, de la nula alfabetización, del carácter poco docto del pueblo paraguayo; con ello quiebra, por tanto, la idea de un único lenguaje, sin posibilidades de asimilación lingüística mutua. Para él, la oralidad no es un asunto negativo, una situación preocupante, para él la oralidad es musicalidad, y ésta debe estar presente en la escritura, al menos en la que él crea y persigue; asimismo, es insertar una cosmovisión particular marginal dentro de un espacio supuestamente restringido. La oralidad manifiesta las prácticas cotidianas de los pueblos vivos. Pero el defender la oralidad no quiere decir que subordine la escritura. La oralidad y la escritura no están subordinadas, son dos procesos de comunicación que deben conjugarse, complementarse, como la mulatez de la tinta y la blancura de la hoja. Al final, por supuesto, lo que privilegia es la escritura (aunque reinventada, resemantizada, reacentuada), no porque crea que es mejor que la

oralidad, sino porque sabe que es escritura lo que él crea, lo que define y defiende; además, porque finalmente reconoce que su proyecto de ficcionalizar a la oralidad no es más una pura utopía o ficción (sin entender *ficción* como “mentira”). El Supremo se topa con el fracaso al darse cuenta de que es una imposibilidad trasladar la oralidad tal cual a la escritura, pues para seguir siendo oralidad se necesita movimiento, elemento que no ofrece la escritura, que es quietud: “Si paralizo el movimiento del sonido no tengo nada: sólo silencio, ningún sonido en absoluto”.³⁴ Casi al concluir la novela, una voz externa le recuerda al Supremo:

Lo bueno, lo mejor de todo es que nadie te escucha ya. Inútil que te desgañites en el absoluto silencio. [...] ¿Sabrás si sueñan y te sueñan como a un animal desconocido, como a un monstruo sin nombre? Sueño. Un sueño. Lo más secreto de un hombre y de una bestia. Serás para ellos simplemente la forma del olvido. Un vacío.³⁵

El “absoluto silencio” y “el olvido” es lo que paraliza la dinámica de la oralidad, lo que detiene su trascendencia, su supervivencia en la sociedad. El silencio suspende la movilidad de lo oral, su capacidad de ser repetición constante. El resultado es el olvido, enemigo de la memoria (verbal), la más valiosa cualidad de las culturas orales. Razón por la cual Ong afirma que el conocimiento que no se repite y no se ejerce por medio de la memoria desaparece pronto.³⁶ El mismo teórico señala que la escritura incapacita las narraciones de las tradiciones orales, en tanto introduce en la mente de los individuos conceptos de

³⁴ Ong, 1996, p. 38.

³⁵ Roa Bastos, 2005, p. 595.

³⁶ Ong, 1996, p. 47.

textos (gráficos, no fónicos) que gobiernan e interfieren en los procesos orales de la composición narrativa. Así, al insertar la escritura (castellano) en la cultura guaraní (ágrafa) se pierden las leyendas tradicionales, debido a que se aniquila el sistema de pensamiento oral necesario para la construcción de su pensamiento: “Puesto que lo parlante-visible [real] se destruirá con lo escrito”.³⁷

No obstante, la oralidad interviene en su escritura porque Roa Bastos, autor implícito, reconoce que la tradición literaria a la que pertenece tiene sus orígenes en la voz viva del pueblo paraguayo, al estilo bajtiniano de entender el sistema novelístico. De esta forma, se sabe parte de una tradición, de la historia de la literatura paraguaya, donde la oralidad, con todos los elementos extraverbales, era el modo de crearla y reproducirla. Aunque, al trasladar la oralidad a la escritura se muta su verdad milenaria, hecho por el cual la realidad es transformada en el proceso del dictar al escribir; el secretario dice al Supremo: “Lo cierto, Señor, es que la realidad se ha movido de lugar”.³⁸

Con la oralidad, Roa Bastos evidencia la memoria de su pueblo, para permearla en su escritura. La escritura, de este modo, conlleva la memoria; precisamente por ello la historia, como memoria comunal, es asunto crucial en su novela. Debido a lo anterior, la historia paraguaya tiene un sentido en la construcción de su poética de la escritura, ya que se funda, además, con el compromiso de la historia. Al recurrir a la historia no pretende evidenciar un carácter enciclopédico, no quiere mostrar su gran conocimiento, quiere, más bien, reafirmar sus compromisos sociales, su actuar como intelectual, en el sentido de ser un escritor con opinión política. De esta

³⁷ Roa Bastos, 2005, p. 337.

³⁸ Roa Bastos, 2005, p. 108.

forma, al problematizar la oralidad está problematizando a la historia, y al problematizar la escritura está problematizando a la literatura misma. La poética de la escritura, en este sentido, es el entrecruzamiento de estas dicotomías dialógicas, pero no entendidas simplemente como algo opuesto o dividido, sino como algo que, aunque diferente, se complementa. La oralidad y la escritura, la historia y la literatura, el guaraní y el español están en conflicto, pero no por ello no unidos por comunes intereses; más bien, al entrar en contacto están actualizándose mutuamente. Este invariable contacto, esta mezcla de dicotomías trascendentes, es lo que configura la poética de la escritura novelística.

La escritura detiene las ramificaciones de la memoria, los caminos naturales del cambio, de la tergiversación constante. La escritura tiene distinto destino de la oralidad, rumbos diversos, no obstante, la oralidad (la memoria) adquiere soporte en la escritura; juntas, oralidad y escritura, se ajustan al tránsito individual y comunal, involucrando al imaginario colectivo tan diverso y cambiante. Precisamente por ello el Supremo define oralidad-escritura como memoria-escritura. Así, espacio (escritura) y tiempo (oralidad) compartirán el mismo sendero siempre. El Compilador le llama al escrito del Supremo “espacio fónico de la escritura, el texto sonoro de las imágenes visuales”.³⁹

Con lo anterior, Roa Bastos no quiere mostrar la escritura como una influencia hegemónica (centrípeta) frente a la oralidad y la memoria. Sin embargo, al final de la novela el Supremo reconoce que su propuesta de reivindicar la escritura es un hecho fallido, puesto que, a fin de cuentas, la escritura influye perversamente en la oralidad al detener su camino constante de significaciones; razón por la cual el Supremo afirma:

³⁹ Roa Bastos, 2005, p. 330.

Decir, escribir algo no tiene ningún sentido. Obrar sí lo tiene. La más innoble pedorreta del último mulato que trabaja en el astillero, en las canteras de granito, en las minas de cal, en la fábrica de pólvora, tiene más significado que el lenguaje escriturario, literario. Ahí, eso, un gesto, el movimiento de un ojo, una escupida entre las manos antes de volver a empuñar la azuela ¡eso, significa algo muy concreto, muy real!.⁴⁰

Escribir y obrar aparecen separados por un valor semántico e ideológico, equiparados por el *decir* y el *hacer*. Decir para definir a la escritura y *hacer* para determinar a la oralidad. Decir/hacer es otra dicotomía en tensión con significación ideológica para la novela. Al respecto, el Supremo dice: “Se escribe cuando ya no se puede obrar”.⁴¹ Así, escribir será la impotencia del no poder hacer, del no poder obrar, es decir, no actuar en el mundo vital de la experiencia humana. Para el Supremo, en razón de esto, el actuar en una realidad concreta será más significativo que la escritura misma. No obstante, el Supremo, en toda la novela, no deja de cuestionar acerca del sentido de lo “real”, la relación que existe entre el decir y el hacer, entre la escritura y el mundo de las cosas. Precisamente por ello busca crear una escritura que se asemeje al actuar del minero o del obrero, que se equipare en el mismo grado de importancia a sus acciones. Así se cuestiona la función del escritor, su posición en la sociedad, el peso moral y ético que debe asumir al actuar más que al escribir.

Al dejar al descubierto su postura con respecto a la escritura evidencia su posición ideológica, su actuar ético, sus inclinaciones sociales y su modo de entender, finalmente, a la literatura. Para Roa Bastos, como para Bajtín, la literatu-

⁴⁰ Roa Bastos, 2005, p. 337.

⁴¹ Roa Bastos, 2005, p. 143.

ra encuentra “su definición en relación con otros dominios, dentro de la unidad de la cultura humana”.⁴² Ello en razón de que ninguna novela debe “quedarse al nivel de una simple presencia, de una factibilidad desnuda, de orden psicológico o histórico”,⁴³ sino debe implicarse ideológicamente, es decir, con cierta posición crítica en la unidad de la cultura.

La escritura, al menos la que el Supremo busca, es imposibilidad, pues no deja de ser un artificio (desnaturalizador) de su pluma-memoria. La pluma es un objeto significativo en la novela, es un objeto con el cual se puede ver el pasado, el presente y el futuro por medio de una bola de cristal: “Máquina incrustada en un instrumento escriturario permite ver las cosas fuera del lenguaje”.⁴⁴ Lejos del lenguaje puede captar mejor las cosas, ya que la escritura anula la materialidad de los objetos; lo que no hace la oralidad, puesto que las palabras nunca se desligan de las cosas reales. Dice el compilador, se trata de un lente-recuerdo con forma de calidoscopio, como utensilio con la función de “Escribir al mismo tiempo que visualizar las formas de otro lenguaje compuesto exclusivamente con imágenes, por decirlo así, de metáforas ópticas”.⁴⁵

Asimismo, como hemos señalado, para Walter Ong la escritura es una tecnología, un mecanismo artificial (artificio-so), sin embargo:

Afirmar que la escritura es artificial no significa condenarla sino elogiarla. Como otras creaciones artificiales y, en efecto, más que cualquier otra, tiene un valor inestimable y de hecho

⁴² Bajtín, 1989, p. 16.

⁴³ Bajtín, 1989, p. 16.

⁴⁴ Roa Bastos, 2005, p. 337.

⁴⁵ Roa Bastos, 2005, p. 330.

esencial para la realización de aptitudes humanas más plenas, interiores. Las tecnologías no son sólo recursos externos, sino también transformaciones interiores de la conciencia, y mucho más cuando afectan la palabra.⁴⁶

Decir que la escritura es “artificial” no es en sentido peyorativo. Más bien, con ello se quiere reiterar que la escritura surge de un proceso elaborado, fabricado, construido (una tecnología, diría Ong), en tanto es regida por reglas ideadas de modo consciente. Igualmente para Bajtín la palabra es un objeto condicionado, construido, sujeto a la elaboración artística. La oralidad, por lo contrario, es un proceso natural por surgir inconscientemente en los grupos culturales, sin definir reglas, estilos, formas “correctas”, etcétera; por supuesto, el habla edifica la vida de manera consciente, “pero asciende hasta la conciencia desde profundidades inconscientes”.⁴⁷ La escritura es una tecnología externa y ajena, algo que se inventa; mientras que la oralidad no es un conjunto de técnicas, es algo que se da de manera interna y propia en los grupos sociales.

Por ello, Bajtín apunta que la escritura creativa debe llevar a cabo un mecanismo en el cual el lenguaje ajeno y externo se convierta en propio, con ayuda de la orientación intencional del artista. Ahora bien, como Ong señala, la escritura es menos que la oralidad, es simplemente reconocer procesos diferentes, aunque asegura que “la escritura da vigor a la conciencia”.⁴⁸

A diferencia de lo anterior, para el Supremo lo “artificial” de la escritura sí es un elemento que se puede calificar de negativo o, más bien, un elemento en desventaja con relación a la

⁴⁶ Ong, 1996, p. 85.

⁴⁷ Ong, 1996, p. 84.

⁴⁸ Ong, 1996, p. 85.

oralidad. Esto se debe, sin duda, a la carga histórica y política de la escritura con respecto a la oralidad de su cultura nativa, al modo en como se ha ejercido y al valor que se le ha otorgado en función de la dominación de los pueblos. Así, en *Yo el Supremo* se critica a la escritura más por las funciones que el poder y la dominación le han dado que por la escritura misma. Critica que la escritura, entendida en un sentido centrípeto u oficial, haya sido restringida sólo a grupos especiales de poder (como el Clero o el Estado), y que haya sido considerada como un instrumento hecho para pocos, lleno de secretos, misterios y de atribuirle, como dice Ong, elementos mágicos incomprensibles. La escritura, además, es criticada en la novela por ser objeto de múltiples intervenciones, no sólo en el momento de producirla (en la que el secretario Patiño “mete” mano todo el tiempo sin que el Supremo se dé cuenta), sino en el momento de difundirla, de editarla. La novela incluye, aunque a pie de página, a un compilador, un editor y un corrector, quienes se disponen a publicar los escritos del Supremo (salvados del fuego, por lo que muchos párrafos aparecen incompletos, justo en momentos decisivos, lo que da un sentido irónico), y quienes se otorgan el poder autoritario de intervenirla, de modificarla. La escritura del Dictador Supremo es sometida a un proceso de intervención (por segundas o terceras manos), bajo supuestos criterios tácitos de imprenta (edición). El Supremo se coloca en una perspectiva omnisciente para hacer evidente el fin que tendrá su escritura: la edición. Sabe, entonces, desde su espacio atemporal, que su escritura será de nuevo “manoseada”, ya no por su secretario, sino por ajenas manos que nada saben ni entienden la razón de sus escritos. Su escritura, al ser intervenida (*editar* es intervenir con cierta autoridad), se torna en un discurso con mayores probabilidades de ser falseado y, por tanto, de ser impuro. Éste es el motivo por el cual el Supremo reclama al corrector:

Entonces tú, el que corrige a mis espaldas mis escritos, mano que te cuelas en los márgenes y entrelíneas de mis más secretos pensamientos destinados al fuego, no tienes razón. Estás equivocado de medio a medio y Yo he acertado de todo a todo.⁴⁹

Ong indica los cambios que sufre la escritura al ser sometida al proceso de imprenta, los cambios que sufre después del escrutinio de varias personas involucradas en la fabricación del libro, convertido éste en una especie de mercancía. De este modo, el Supremo se vuelve consciente de los destinos comerciales de su escritura, así como la de otros que como él escriben para los lectores futuros: “Historiadores y novelistas encuadernarán sus embustes y los venderán a muy buen precio”.⁵⁰ Ong precisa: “El texto impreso, no el escrito, es el texto en su forma más plena y paradigmática”,⁵¹ no obstante, el Supremo se niega a entenderlo de esta forma y, por tanto, desconfía de estos procesos.

A pesar de los procesos “impuros” a los que es entregada la escritura, para el Supremo existe la posibilidad de reivindicar la escritura, no a la oralidad pues ésta sigue siendo la misma (poco intervenida y dañada en su esencia por el hambre de poder y dominación). De ahí emerge su afán por construir una escritura no artificial, sino surgida de un proceso natural de comunicación a partir de la relación intercultural. De esta forma se reivindicará a la escritura con la presencia de la oralidad (de ser una fuerza centrípeta sería una fuerza centrífuga), pero al mismo tiempo significará una reconciliación entre dos culturas históricamente en tensión. Además, si la oralidad y la escritura representan dos distintas formas de experiencia del sujeto fren-

⁴⁹ Roa Bastos, 2005, p. 213.

⁵⁰ Roa Bastos, 2005, p. 127.

⁵¹ Ong, 1996, p. 129.

te al lenguaje, dos diferentes relaciones con la lengua, en *Yo el Supremo* se intenta concebir una sola experiencia, un solo ejercicio o práctica con impacto cultural de trascendencia.

Bajtín, a la conjunción de lenguas y lenguajes la denomina *hibridación*, la cual no es una simple mezcla mecánica, tampoco una reproducción exacta, ni una reproducción empírica, sino un proceso intencional, consciente y organizado. Justamente este ejercicio de hibridación es lo que se pretende en *Yo el Supremo* al conjuntar oralidad y escritura como parte de una necesidad de penetrar profunda, sutil y particularmente en el lenguaje literario. Con ello, repetimos, manifiesta su postura no sólo frente a la lengua sino frente a la literatura. No se trata de mostrar la palabra como algo ajeno a la realidad, como un conjunto de grafías aisladas o autónomas (lo cual rechaza Bajtín) o un texto no inserto en la cultura, sino pensando en la palabra dentro de una situación total más que verbal; y esto solamente se lo ofrece la comunión de la escritura con la oralidad. En la novela, las palabras se encuentran insertas en un marco real (sin ser una reproducción lingüística exacta), por eso Roa Bastos siempre declaró que su producción literaria siempre tuvo como referente a la historia paraguaya, siempre como perspectiva simbólica la situación social del pueblo. La escritura, entendida desde parámetros del Supremo, no podría lograrlo sola (puesto que, según nuestro personaje, surge de una operación solipsista), por tal motivo requiere de los elementos de la oralidad, que están en constante relación con la experiencia viva de los sujetos.

Sin embargo, la escritura no se hará natural aunque permeee en ella la oralidad, ya que resulta una paradoja “conservar” la oralidad en la escritura. Por esta razón el Supremo asegura que a Patiño le cuesta “oír el son-ido de lo que escribe”, pues el sonido se diluye, deja de existir. Dice Ong:

[...] el sonido cobra vida sólo cuando está dejando de escribir. No puedo tener una palabra en toda su extensión en un solo momento: al decir 'existencia', para cuando llego a '-tencia', 'exis-' ha desaparecido.⁵²

Debido a estas razones, la oralidad no puede encerrarse, finalmente, en el ataúd-jaula que para el Supremo representa la escritura, porque la oralidad sólo puede comprenderse en ella misma, en lo inmediato, y la escritura es un discurso mediato e indirecto. Es decir, para aprehender la realidad de los elementos lingüísticos no basta para el Supremo crear una imagen artística de ellos, como promueve Bajtín, ya que no dejan de ser una vaga ilusión escrituraria, un artificio, un constructo diferente de sus pretensiones. El Supremo apunta:

[...] con un movimiento al revés revela lo que está vedado en el propio texto, leído primero y escrito después. Dos textos de los cuales la ausencia del primero es necesariamente la presencia del segundo.⁵³

Dentro de la escritura no puede albergarse la oralidad, puesto que la ausencia de ella es lo que conforma a la escritura. Asunto por el cual el Supremo reconoce que la escritura no puede materializar la voz del pueblo, más bien, sugiere otro medio de soporte de la oralidad, otro medio para reproducirla, pues la escritura no puede lograrlo. Richard Parra Ortiz, al respecto, apunta:

En ese sentido, según Sultán, El Supremo anhelaba medios de reproducción del habla tan precisos como los sintetizado-

⁵² Ong, 1996, p. 92.

⁵³ Roa Bastos, 2005, p. 559.

res modernos. Valiéndose de un anacronismo, le hace ver al Supremo que, en tiempos más modernos, por medio de la tecnología, hubiera podido reproducir su voz; la hubiera podido oír y reconocer después; y, por último, hubiera permitido que cualquiera continuase la obra del Supremo.⁵⁴

El Supremo hace mención que su pluma-memoria es la única que puede igualar ese aparato moderno para reproducir el habla de modo fidedigno; el chorro de tinta que dispara se asemeja a una proyección cinematográfica:

Esta proyección se produce a través de orificios a lo largo del fuste como una microscópica cámara oscura. Un dispositivo interior, probablemente una combinación de espejos, hace que las imágenes se proyecten no invertidas sino en su posición normal en las entrelineas ampliándolas y dotándolas de movimiento, al modo de lo que hoy conocemos como proyección cinematográfica.⁵⁵

La proyección cinematográfica es eficaz para la captación de imágenes en movimiento, para ofrecer una variedad de sonidos, una diversidad de perspectivas, que es lo que busca, a fin de cuentas, el Supremo, y por lo cual hace referencia a la rueda (círculo) en movimiento; estos detalles que emergen de su concepción de la escritura y la oralidad repercuten, tal como analizamos, en la estructura de la novela, ya que ésta es el conjunto de dicha concepción cinematográfica, por lo cual el lector deberá leerla (visualizarla) como una proyección virtual de imágenes por medio de la escritura. Además, al afirmar que

⁵⁴ Parra, 2008, p. 7.

⁵⁵ Roa Bastos, 2005, p. 330.

las imágenes no son invertidas (a diferencia del cinematógrafo) indica que son reproducciones no alteradas por el aparato, es decir, fieles a ellas mismas, asunto que discute el Dictador Perpetuo. No obstante, para el Supremo reproducir la oralidad en la escritura no deja de ser un intento fallido, situado un siglo anterior al siglo del auge tecnológico, encuentra la imposibilidad de sus fines:

Si hubieras vivido en la edad en que se inventaron aparatos de reproducción cinética visual, verbal, no habrías tenido dificultad. Podrías haber impreso estos apuntes, el discurso de tu memoria, lo copiado a otros autores, en una placa de cuarzo, en una cinta imantada, en un hilo de células fotoeléctricas [...]. Luego, por un movimiento casual de la máquina, lo hubieras oído de nuevo y reconocido [...]. Lo hubieses continuado tú, u otro cualquiera; la cadena no se habría interrumpido.⁵⁶

Arana Palacios apunta que el auge de los medios técnicos para rescatar la oralidad fue entre los años sesenta y setenta del siglo XX, tiempo cercano al año en que fue escrito *Yo el Supremo*, influenciado, además de ello, por estudios antropológicos acerca del papel de la oralidad en la cultura llevados a cabo durante este mismo tiempo. Es decir, *Yo el Supremo* es el resultado de los intereses de su época.

A pesar de esto, el Supremo nunca deja de entender a la escritura y a la oralidad como una dicotomía dialógica en constante redefinición en el espacio ficcional. De esta forma se manifiesta una propuesta no sólo estética, escrituraria, sino una ideológica política, de crítica social, que pone a discusión la marginalidad de las culturas orales, y que produce un cam-

⁵⁶ Roa Bastos, 2005, pp. 558-559.

bio significativo en la literatura robastiana y su lectura. Es necesario dejar claro que la propuesta de *Yo el Supremo* no es una manera fragmentada de comprender la cultura paraguaya, no busca entenderla desde una perspectiva “local” o “aislada”, como señalaba Ángel Rama acerca de muchos estudios y obras literarias con visión “provinciana”, ya que no deja de lado los demás aspectos que conforman a la sociedad, y no sólo la propia del Paraguay, sino la de aquella llamada *Occidental*, asumiendo el complejo proceso histórico que representa. Más bien, se entiende esta propuesta como la evidencia de una cultura en tensión constante debido a dicotomías dialógicas trascendentes, siempre en persistentes contradicciones y paradojas.

Roa Bastos, al insertar la oralidad y la escritura en su práctica novelística, asume la palabra inserta en la vida social, reconociendo que pertenece a los espacios de los grupos sociales y no sólo a la habilidad individual del artista, un tanto similar a como lo planteaba Bajtín. Esto se observa porque los cuestionamientos de *Yo el Supremo* van más allá de un mero asunto estilístico o retórico, pues se sitúan en un asunto ideológico. La oralidad y la escritura, entonces, no son dos entidades subordinadas la una a la otra, su “vínculo no es cuestión de reduccionismos, sino de correlación”.⁵⁷ Más bien, son una continuidad, una dicotomía en conflicto pero, a fin de cuentas, necesarias para explicarse y subsistir la una y la otra. La oralidad y la escritura no son dos medios de la lengua separados o aislados, están en un permanente contacto, afectando ambas la construcción de pensamiento.

Finalmente, en *Yo el Supremo* la poética escrituraria se establece como un “mediador” entre dos culturas geográfica, política, cultural e históricamente diferentes, y nos muestra que

⁵⁷ Ong, 1996, p. 169.

donde haya escritura y oralidad siempre habrá comunicación, es decir, un necesario diálogo, implicado en la experiencia viva de las sociedades.

PROBLEMATIZAR EL CONCEPTO DE *ESCRITURA*

La escritura se problematiza al mismo tiempo que se ficcionaliza la oralidad. Discutimos la oralidad ficcionalizada en tanto que ésta desaparece en cuanto es integrada en la escritura y se pretende conservarla en un soporte que le arruina la viveza, la inmediatez (según parámetros del Supremo). Por consiguiente, no se cuestiona la oralidad “real” (a ésta sólo se le puede entender en términos de articulación), sino una simbolizada o metaforizada, con intención de provocar lo que nosotros llamamos *efecto de realidad oral*, pues, como hemos dicho, ésta se transforma al intentar concretizarla en la escritura. Los problemas de la escritura, tanto la tradicional o centrípeta como la que propone el Supremo, surgen de estas cuestiones, estos fallidos con respecto a la inserción de la cultura oral guaraní en el mundo escriturario. Esto no significa pensar el universo guaraní como un rescate ordinario del pasado, como una “arqueología” tendenciosa de la literatura, sino, como señala Víctor Hugo Quintanilla Coro, significa entrar en un “territorio discursivo [que se sabe] en constante proceso de reformulación”.⁵⁸

Confrontar la escritura y sus contactos con la oralidad significa reconfigurar la cultura nativa del Paraguay y su posición social a través de la historia; significa, además, reconocer que se requiere un intercambio de modos de representación o de definición del mundo, ya que uno solo no basta, la oralidad no es sola, requiere, necesariamente y muy a pesar de los designios

⁵⁸ Quintanilla, 1999, s/p.

históricos que evidencia el Supremo, de la escritura. Por ello, dicho personaje no dejó de escribir nunca, aunque asumiendo las consecuencias que implica. La unión creativa entre escritura y oralidad exhibe el contacto de los procesos culturales del mundo occidental con la configuración histórica y cultural del pueblo nativo del Paraguay. A su vez, con estas confrontaciones se deja entrever un claro vínculo entre la escritura-texto (producto cultural) y la oralidad-contexto (acontecer socio-histórico), como dicotomía esencial para la generación de la ideología política y literaria de *Yo el Supremo*. Se trata de “traer un afuera del texto y hacer suya la distancia traumática entre el lenguaje del arte y su referente real”.⁵⁹

Con el traslado de la oralidad a la escritura, así como de la realidad al espacio ficticio, no sólo se evidencia un asunto estético, como hemos señalado innumerables veces, sino se muestra simbólicamente un proceso político: el surgimiento de Paraguay como nación independiente. El Supremo se convierte no sólo en el portavoz de los asuntos escriturarios y orales, no sólo en la voz que denuncia o critica o reflexiona la dominación del mundo indígena, sino en una suerte de testigo de los conflictos manifestados desde los dominios del poder político. La nación paraguaya comienza su construcción como nación a partir de las fracturas en el ámbito de la cultura, lo cual condena a esta empresa, siguiendo al Supremo, provocando un rotundo fracaso. No significa que Roa Bastos ofrezca una explicación “científica” o historiográfica formal de las circunstancias históricas paraguayas, sino una indagación estética, con plena postura ideológica, acerca del asunto.

La escritura, en relación con la oralidad, se reflexiona en *Yo el Supremo* para comprender sus efectos o impactos a nivel de

⁵⁹ Barei y Arán, 2003, p. 8.

la conciencia, para señalar sus modos de procesar pensamiento y para subrayar, sobre todo, los impactos que histórica y políticamente se produjeron en la cultura nativa del Paraguay. La historia nacional queda instituida en cuanto la escritura logra suplantar a la oralidad, es decir, cuando por medio de las prácticas escriturarias se logra organizar y controlar a la cultura nativa. Bajo estos presupuestos, el sentido de escritura se problematiza al aparecer “saturada de contenido ideológico” (Bajtín), al presenciarse como elemento de dominación, como vía para implantar poder, como proceder autoritario para postular verdades. Así, la centralización y las fuerzas centrípetas culturales y políticas, que discutía Bajtín con relación a la vida ideológica verbal, serán características del problema que encarna la escritura en el mundo robastiano. La “vida ideológica verbal” que discute Bajtín está encaminada a comprender el lenguaje de la novela contemporánea en comparación con la novela tradicional o hegemónica (canónica), con el objeto de reflexionar el carácter descentralizador y centrífugo del nuevo discurso novelesco que le otorga su condición plurilingüista. De este modo, la escritura que se problematiza en *Yo el Supremo* la podemos entender bajo estos presupuestos que formula Bajtín vinculados a las fuerzas centrípetas y fuerzas centrífugas. Se trata de una novela que por estas características pone en duda la validez de las narrativas de legitimación (como la historia o la literatura) que se plantan con un discurso hegemónico de poder.

Carlos Pacheco afirma que los narradores, con propósito ficcionalizador de *comarcas orales*:

[...] han mostrado claramente que para ellos la salida al conflicto de la heterogeneidad constitutiva de su propuesta estética implica desde un principio una renuncia a dos ilusiones: la ilusión mimética o realista, según la cual sería posible ofrecer en

la narrativa un registro fiel de la realidad lingüística y cultural elegida como referente, y la ilusión de la autenticidad, la de convertirse, mediante sus relatos, en portavoces de sectores sociales, étnicos o culturales supuestamente desprovistos de voz.⁶⁰

Bajo este fundamento, Pacheco estudia estos intereses desde una perspectiva propia del artificio, desde la perspectiva de lo ficcional, ya que en lugar de un hipotético registro del habla se pone a discusión un *efecto de realidad oral*, o como él le llama, una *impresión de oralidad*. Particularmente, en Roa Bastos este interés va más allá de un simple artificio narrativo, como hemos explicado, sus propósitos son más profundos, con un fuerte carácter político y de reflexión “teórica”. De carácter político porque a través de una discusión lingüística se hace una confrontación de dos culturas para reflexionar el sentido del poder, la dominación y la marginación social, para después apuntar a una crítica de la sacralización de la escritura frente a la oralidad, de donde se desprende, consecuentemente, una poética de la escritura. El carácter político e histórico de esta discusión se evidencia en la tensión entre “las sociedades predominantemente orales y las regidas por un principio letrado”.⁶¹ Las comunidades orales etiquetadas como “cultura marginal”, mientras las letradas como aquéllas que fundan la oficialidad de las manifestaciones culturales. En este sentido, la escritura, enmarcada como oficial o hegemónica, es la que se plantea en la configuración de la novela.

Ángel Rama señala que la dominación de la escritura en América comienza después de la Conquista, cuando las orde-

⁶⁰ Pacheco, 1996, p. 153.

⁶¹ Pacheco, 1996, p. 161.

nanzas, en el proceso de posesión del suelo, reclaman a un escriba “para redactar una *escritura*”:

A ésta se le confería la alta misión que se reservó siempre a los escribanos: dar *fe*, una fe que sólo podía proceder de la palabra escrita, que inició su esplendorosa carrera imperial en el continente. Esta palabra escrita viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario.⁶²

La escritura, desde entonces, se concibe como la única para dar credibilidad a las cosas, ya que con ella se consolidaba el poder dentro de un nivel cultural, intelectual (los escritores eran quienes la ejercían para dar fe de las decisiones). Incluso, afirma Rama, se creía que el habla procedía de la escritura (contrario a Ferdinand de Saussure), puesto que se pensaba como un modo autónomo que perduraba hasta la eternidad. Así, la escritura fue un medio eficaz para dar orden a las cosas, para legitimar el poder y para reiterar “la concepción griega que oponía la *polis* civilizada a la barbarie de los no urbanizados”.⁶³ Desde entonces, la escritura fue el elemento que dividía dos mundos sociales distintos, diferenciados y subordinados por un asunto político amalgamado con los asuntos escriturarios. El binomio civilización/barbarie se convirtió en un hito para la historia cultural del nuevo mundo, reflejándose, por si fuera poco, de modo muy especial en la literatura. Ángel Rama reflexiona acerca de la literatura que marcaba una frontera entre la civilización (el castellano) y la barbarie (las lenguas nativas), lo cual ponía en relieve el abismo entre estos dos mundos supuestamente

⁶² Rama, 1998, p. 22.

⁶³ Rama, 1998, p. 25.

opuestos. En la literatura, los términos en lenguas originarias aparecían en cursivas (señalando una distancia), como simple modo de ambientar con elementos “pintorescos” la vastedad de la escritura castellana, reservada ésta sólo para los grupos letrados, dedicados a la sacralización de la escritura (“ciudad escrituraria”) y a la marginación de las lenguas indígenas, situadas a la periferia del medio urbano. Según Rama, será hasta el siglo XIX cuando surgirá un grupo de escritores con actitud “anticiudad letrada” que buscará desvanecer los límites de la civilización (castellano) y la barbarie (lenguas americanas), aunque no sin que deje de haber notorios fracasos en ello. En el siglo XX estos propósitos se verán mejor cumplidos, pues las técnicas narrativas para lograrlo serán más certeras. M. Bajtín hace una reflexión similar a la de Rama cuando discute la consolidación del sistema novelesco, cuando éste logra la descentralización semántico-verbal del universo ideológico, para crear una conciencia literaria que critica las “lenguas de la verdad”, el medio lingüístico único e indiscutible, es decir, cuando se elimina la fetichización de la escritura. Señala Bajtín, éste es un viraje importante en la literatura:

[...] las intenciones semántico culturales y expresivas se ven liberadas de la autoridad del lenguaje único y, en consecuencia, el lenguaje pierde facultad de ser percibido como mito, como forma absoluta del pensamiento.⁶⁴

Roa Bastos pertenece al grupo de escritores del siglo XX que apunta Rama, quienes se definen por una actitud “anticiudad escrituraria”, que tiene por cometido anular la idea de reverencia a la escritura, al menos a la idea de la escritura perte-

⁶⁴ Bajtín, 1989, p. 183.

neciente sólo y exclusivamente a una estricta minoría, pues va en contra de delimitar con ella una clase dirigente, elitista, que provocaba la distancia con respecto al común de la sociedad y al desarrollo de la ideología del Poder.

Por lo contrario, en *Yo el Supremo* más que atacar y acabar con la escritura, su propuesta es reivindicar la escritura con la oralidad. Hacer de la escritura una fuerza centrífuga, y no una fuerza centrípeta que imponga el lenguaje como único y canonizado. No obstante, sólo se logrará esto, según el Supremo, con la reconciliación del grafos con el fonos, para dejar de entender que el mundo sólo se ordena por medio del universo de los signos, y dejar de ejercer la escritura desde la autoridad, en oposición a la idea de la oralidad como aquélla que sólo es ejercitada por hombres rudos e incultos del medio marginado. La escritura literaria, entonces, se politiza, los escritores desde sus trincheras tomarán partido, como señala Rama. Por supuesto, Roa Bastos no es una excepción. Esta circunstancia, según Rama, es lo que fortalecerá y definirá el comportamiento intelectual latinoamericano, lo cual se verá refractado en el modo en como se problematiza la escritura en esta novela cumbre de Roa Bastos para esclarecer la función ideologizante de la novela y para remarcar los cambios narrativos (genéricos, diría Bajtín) de la época. Roa Bastos, desde su espacio ficticio, intenta poner, metafóricamente, al servicio del pueblo su escritura, y desde lo cual partirá su ideología estético-política acerca de lo que él mismo propone como escritura.

Así como Bajtín y Rama critican la hegemonía de la escritura oficial, Roa Bastos, a través de su personaje, pone a discusión la verdad incuestionable de la escritura que se ha impuesto en el mundo literario como palabra absoluta, dueña del mundo de las cosas y las acciones humanas. La repudia porque no encuentra un acto ético necesario en el cumplimiento de la letra escrita:

No hay peste peor que los escribones. Remendones de embustes, de falsedades. Alquilones de sus plumas de pavos irrealles. Cuando pienso en esta fauna perversa imagino un mundo donde los hombres nacen viejos. Decrecen, se van arrugando, hasta que los encierran en una botella. Adentro se van volviendo más pequeños aún.⁶⁵

Rama indica que de este modo, bajo estos valores, la escritura llegó a tierras americanas, con el lema oficial que Nebrija postula, en 1492, en su *Gramática sobre la lengua castellana*: “la lengua es la compañera del Imperio”. Así, politizada la escritura, como arma letal de la organización del Estado regido por el emperador, la lengua queda reducida a los parámetros de la letra escrita, para con ella dar presencia de los ausentes, es decir, de los reyes católicos. La escritura no sólo es un medio de comunicación, sino una forma de transferir mandatos, de imponer penas, de difundir autoridad y ejercer la facultad y legitimidad sobre el mundo recién descubierto. La escritura queda instaurada en el poder político de los dirigentes, en todas aquellas actividades humanas y culturales desempeñadas de manera aliada con el sistema, de aquellas actividades que gozan de la protección de los círculos hegemónicos y que surgen de los grupos privilegiados. Esa escritura centrípeta y centralizada, como le llamó Bajtín, es la que el Supremo trata de aniquilar con las fuerzas de la oralidad (centrífuga y descentralizada), con el propósito de derrocar el encierro en que la escritura se mantiene al pretender ser autosuficiente, al ser discurso de autoridad, de las cosas oficiales y políticamente “adecuadas”, al mantenerse aislada, fuera de la integridad (plurilingüismo) de la sociedad, apartada del diálogo con el otro, y no sólo consigo

⁶⁵ Roa Bastos, 2005, p. 172.

misma. Liberar a la escritura de esto es el objetivo del Supremo, el interés de su poética.

El Supremo, siendo representante del poder de Estado, reconoce que la escritura ha sido la que ha ejecutado las prácticas de la burocracia, la que ha manipulado el pensar hegemónico, ha contribuido a dar forma político-jurídica al nuevo Estado como República del Paraguay. El Dr. Francia es quien accede, a pesar de sus designios, al posicionamiento del poder a través de la escritura, dejando de lado la integridad cultural que representa el país. El poder de la nación se instaure dejando de lado a los grupos mayoritarios, a los grupos orales que dan su identidad invaluable al Paraguay, legitimando un pensar determinado, evidenciado exclusivamente en la lengua oficial: el castellano.

El intento por integrar la oralidad a la escritura evidencia la posición ideológica que asume el Supremo como mandatario de una nueva República. En ello se observa que defiende un proyecto político popular, incluyente, donde el Estado y el pueblo puedan entenderse sin la relación históricamente esclavizante dominado-dominante. La escritura, símbolo del poder del Estado, deberá ser otra, dejar de ser tirana, déspota, amoral y, más bien, comprometerse con el pueblo; deberá comportarse dentro de la literatura, responsabilizarse con el contexto social al igual que con el arte literario. Ése es el proyecto ideológico social y literario que promueve la poética de la escritura. El Estado, entendido desde este proyecto, deberá dejar de confiar tanto en la palabra escrita, deberá dejar de lado el absolutismo atribuido a ella, la verdad irrefutable con la que se gobernó y dominó a los pueblos con la palabra. El Supremo, sabedor de ello, reprocha a los historiadores (ejecutores del poder escriturario, aliados del Estado y del discurso centrífugo):

Depositás toda tu fe en los papeles sueltos. En la escritura. En la mala fe. Eres de los que creen, dirá de ti un hombre honrado, que cuando encuentras una metáfora, una comparación por mala que sea, creen que han encontrado una idea, una verdad. Hablas, como te caracteriza acertadamente Idrebal [anagrama del nombre de un historiador, Alberti], a base de comparaciones, ese recurso pueril de los que no tiene juicio propio y no saben definir lo indefinido sino por la comparación con lo que ya está definido. Tu arma es la frase, no la espada.⁶⁶

La escritura sólo la practican sin probarla, sin cuestionarla, sin volver a definirla, sin desflorar los signos, es decir, sin resemanantizar conceptos, como el Supremo juzgó necesario para el surgimiento de una nueva escritura.

De esta integridad de oralidad y escritura surge una particular escritura que él defiende, la cual tiene una vinculación directa con el mundo de las cosas concretas, las cosas “vivas”, producidas en lo inmediato de la realidad. Por supuesto, el Supremo, al igual que Bajtín, sabe que arte literario y vida no son lo mismo, pertenecen a ámbitos distintos, sin embargo busca convertir esta dicotomía (literatura/realidad) en algo unitario, enmarcado por la unidad de la responsabilidad artística, creando bajo esta ideología una escritura ideal.

La escritura que el Supremo rechaza es la que está ligada históricamente al poder, la que es aliada del Imperio como instrumento cruel para la opresión y explotación de los pueblos dominados. Esa postura con respecto a la escritura se evidencia desde el título de la novela: *Yo el Supremo*, el cual indica un cambio político en el Estado paraguayo. Esta frase, usada como tí-

⁶⁶ Roa Bastos, 2005, p. 220.

tulo, es un intertexto extraído de los documentos oficiales de la monarquía, que tiene por función ser una crítica de las prácticas burocráticas escriturarias y revelar las condiciones de dominación con las cuales el Estado monárquico enunciaba y firmaba sus ordenanzas, el modo con el cual imponía poder a través de la escritura soberana. Durante la monarquía, los mandatos se firmaban con la fórmula enunciativa “Yo el Rey”, la que, según Nora Esperanza Bouvet, significaba “Yo *por* el Rey”.⁶⁷ El Yo estaba vinculado al secretario o vicario, quien tenía la facultad de escribir a nombre del monarca, mientras El estaba asociado al jefe de la monarquía, quien en realidad sólo prestaba el nombre (en forma de sello), pero que no era capaz de ejecutar la palabra escrita, sólo dictaba, ordenaba con su palabra (oral) absoluta sin practicar la grafía. Así, esta frase representaba un traslado de lo personal a lo impersonal, una construcción de las personas interlocutivas que intervienen en la relación escrituraria del Estado. En la novela, no sólo el título manifiesta la relación dialógica Yo/Él, como fórmula en que se procesa la escritura y que conlleva una connotación política, sino se ve refractada en la construcción de los personajes y en la estructura de la novela. Aquí esta frase es usada con un diferente sentido semántico, que revela el cambio de Estado paraguayo; no se trata de una monarquía, sino de un gobierno republicano independiente: la figura del rey es reemplazada por la figura del mandatario republicano, es decir, el Supremo (dictador). Pero no deja de ser contradictorio, pues se entrevé una irónica permanencia política en el Estado, incluso a pesar de ser una nueva estructura gubernamental, puesto que se sigue utilizando la misma fórmula enunciativa para hacer valer la palabra absoluta de mando. Esa escritura soberana que continúa ejecutando el jefe de gobierno

⁶⁷ Bouvet, 2009.

sigue siendo de mandato y dominación, y la relación interlocutiva sigue siendo entre un Yo y un Él, con una estructura aún monárquica, de dominador-dominado.

No obstante, en el transcurso de la novela, el Supremo rompe con dicha estructura monárquica al trastocar la fórmula enunciativa, modificando la relación entre el dictar y el escribir. Ello repercute en la práctica escrituraria que ejecuta, en las condiciones de enunciación del Estado y en su ideología con respecto a la escritura y al poder. Estos cambios en dicha frase se observan cuando el Supremo clausura los espacios de escritura eliminando a quienes pueden ejercerla, con la intención de ser él mismo no sólo el que dicta sino el que escribe en todo momento. La dualidad Yo/Él se transforma, y el Supremo es a la vez Yo y Él; él es quien dicta (ejecuta la oralidad), y es quien escribe (ejecuta la grafía). El Supremo alterna estas entidades al reconocer que sólo él es quien puede en realidad escribir bien, el único que puede llevar a cabo esta práctica, el único, por tanto, que puede y sabe dar órdenes para controlar el Gobierno. De esta forma se problematiza la escritura al instaurarse de nueva cuenta, como en el Estado monárquico, la escritura absoluta del poder, pero ahora no del poder del Rey, sino del poder del Dictador Perpetuo. Por lo anterior, en la novela se afirma:

Lo que significa que en El Supremo por lo menos hay dos. El Yo puede desdoblarse en un tercero activo que juzgue adecuadamente nuestra responsabilidad en relación al acto sobre el cual debemos decidir. En mis tiempos era un buen ventrilocuo. Ahora ni siquiera puedo imitar mi voz. El fide-indigno [secretario], peor. No ha aprendido aún su oficio. Tendré que enseñarle a escribir.⁶⁸

⁶⁸ Roa Bastos, 2005, p. 111.

El Yo privado y personal se traslada a El impersonal, por lo cual el personaje llega a con-fundirse en la novela. Al principio del gobierno, el Supremo no era Yo, sino era Él, puesto que sólo dictaba, no escribía. El secretario era el Yo, mientras que el Supremo se limitaba a ser Él al sólo procurar su firma. Así, “Yo el Supremo” (“Yo *por* el Supremo”) era una frase que sólo el secretario Policarpo anotaba en los documentos oficiales, ya que él era el único que ejecutaba la escritura de Estado. En el transcurso del mandato del Supremo, éste se niega a ser solamente un Él pasivo, colocado únicamente en una parte del proceso escriturario, y se apodera del Yo activo, transfigurándose en un ente de doble identidad. Por esta razón se señala que en el Supremo “por lo menos hay dos”, dos entidades donde se involucra el dictar y el escribir. Entonces, únicamente podrá dictar, escribir y firmar los documentos aquel que tiene la suprema autoridad para ello: “Nadie firma YO EL SUPREMO una parodia falsificatoria como ésta, sino el que padece de absoluta insupremidad”.⁶⁹ Sólo quien ejecuta el poder tiene el poder supremo de ejercer la absoluta escritura. Esto es imposición, una rotunda dominación. Al respecto, aclara González Esteva:

Yo el Supremo sigue, desde la perspectiva del personaje, el proceso del dictador desde las bondades de la República hasta el autoritarismo pernicioso, desde las muy buenas intenciones del joven político hasta las frustraciones impuestas por un contexto histórico latinoamericano adverso. José Gaspar Rodríguez de Francia [El Supremo] migró de la pasión jacobina a la del absolutismo, siempre sabedor de que vivía en tiempos de transición y cambios.⁷⁰

⁶⁹ Roa Bastos, 2005, p. 165.

⁷⁰ González, 2011, p. 27.

El Supremo siempre padeció las contradicciones del poder y las contradicciones de la escritura, y en todo momento se sintió solo en sus proyectos políticos y escriturarios. Apunta:

Jefe patriarcano de este oasis de paz del Paraguay, no uso la violencia ni permito que la usen contra mí. Digamos, en fin, aunque sea mucho y sólo por figura y movimiento de la mente, sentirme aquí un recatado Abraham empuñando el cuchillo entre estos matorrales del tercer día de la Fundación. Solitario Moisés enarbolando las Tablas de mi propia Ley. Sin nubes de fuego alrededor de la testa. Sin becerras sacrificiales. Sin necesidad de recibir de Jehová las Verdades Rebeladas. Descubriendo por mí mismo las mentiras dominadas.⁷¹

De esta cuestión del cambio de la estructura enunciativa oficial se desprende su postura con respecto a la escritura. Para el Supremo, la escritura es ausencia cuando ésta se encierra en una sola entidad (en el Yo), cuando él no es quien la ejerce. Sólo puede ser presencia una vez que el Yo (representado por el secretario) es dominado por Él (representado por el Supremo). De esta forma, el Yo podrá corresponder con “Él”, y juntos podrán ser una sola unidad indivisible. La escritura, entonces, sólo logra manifestarse en lo ajeno, pues ella misma sólo es medianamente posible por medio de lo Otro. La escritura se revela a través de Él, por ello el Dictador apunta, cuestionando a su secretario-instrumento: “Escribir es despegar la palabra de uno mismo. Cargar esa palabra que se va despegando de uno con todo lo de uno hasta ser otro. Lo totalmente ajeno”.⁷²

⁷¹ Roa Bastos, 2005, p. 489.

⁷² Roa Bastos, 2005, p. 161.

La escritura cobra sentido al revelarse como lo Otro, pero semejante (a un Yo). De esta manera, la naturaleza de la escritura se descubre, metafóricamente, cuando un Yo se funde con un Él. Bajo este entendido, la escritura se pondera como un hecho reflexivo que sólo le compete al Supremo, no a su secretario, que sólo es una mera herramienta: “Patiño estornuda pensando no en la ciencia de la escritura sino en las intemperies de su estómago”.⁷³

Asimismo, la escritura es representación de lo ajeno, de lo que no es y no puede ser, porque ella misma es lo ajeno, lo que intenta ser por medio del Otro; es lo que el Supremo intenta ser usando la palabra ajena del compilador. Además, la escritura es lo ajeno porque es un acto involuntario, independiente de la decisión de un Yo, es por tanto “escritura involuntaria”, como parte de un acto inconsciente, parte de su sino:

¿Qué he hecho yo para engendrar estos vapores [se refiere a la escritura] que salen de mí?, continúa copiando mi siniestra mano, pues la diestra ya ha caído muerta al costado. Escribe, se arrastra sobre el Libro, escribe, copia. Dicto lo interdicho bajo el imperio de ajena mano, de ajeno pensamiento. Sin embargo, la mano es mía. El pensamiento también. Si alguien debe quejarse de las letras, ése soy yo, puesto que en todo tiempo y en todo lugar sirvieron para perseguirme.⁷⁴

Al hablar del Yo que se despliega en Otro o en Él no estamos refiriéndonos a la *otredad*, sino a la suspensión del Yo para reafirmar al Otro. La otredad es la toma de conciencia del Yo una vez que se distingue de lo que es el Otro; es cuando se tiene

⁷³ Roa Bastos, 2005, p. 165.

⁷⁴ Roa Bastos, 2005, p. 584.

un conocimiento directo e inmediato de uno mismo, cuando se comprende al Yo, pero por medio de lo que ese Yo no es; es la constatación de la conciencia del Yo una vez que se distingue de lo Otro o del Otro, aunque el Supremo reconoce la imposibilidad del Yo de ser siempre el mismo, pues lo acepta mutable, cambiante, pero al mismo tiempo único, unidad indivisible:

En la selva de diferencias en que yacemos, también Yo debo cuidarme de ser engañado por el delirio de las semejanzas. Todos se calman pensando que son un solo individuo. Difícil ser constantemente el mismo hombre. Lo mismo no es siempre lo mismo. Yo no soy siempre Yo. El único que no cambia es Él. Se sostiene en lo invariable.⁷⁵

El Yo desplegado como Él significa, además, la imposibilidad de la comunicación directa, la imposibilidad de comunicar el Yo por medio de sí mismo, por eso se despliega en Él, que representa la colectividad; el Él u Otro se convierte en una pluralidad que representa al pueblo. El Dictador no es uno, es múltiple, por acción y efectividad de la escritura, por su proceso de concretización necesaria. La escritura es un Espejo-Persona, como dice el Supremo, donde se mira, pero también donde se distorsiona la figura y el sentido, donde miente la imagen. Esto es, en definitiva, la paradoja de la escritura: es mostrar y ocultar, es afirmar y mentir, es ser uno y al mismo tiempo ser todos: “Me encontré en el caso de quien ya no puede decir Yo porque no está solo, sintiéndose más solo que nunca en esas dos mitades, sin saber a cuál de ellas pertenece”.⁷⁶

⁷⁵ Roa Bastos, 2005, p. 143.

⁷⁶ Roa Bastos, 2005, p. 154.

El Supremo, finalmente, al cambiar la estructura formulaica del Estado y al involucrar la oralidad en los procesos de escritura, busca enunciar desde un Nosotros, con el cual se incluye al Estado, al Supremo y al pueblo paraguayo; es decir, busca las relaciones colectivas creadas por la escritura. De esta forma, según parámetros del Supremo y siguiendo a Bajtín, la escritura dejará de ser centrípeta o centralizada, y se mutará en centrífuga y descentralizada. Sin embargo, en la escritura no cabe un Nosotros, porque no se puede nunca hablar por el Otro, motivo por el que el Supremo se traga a sí mismo en la autosuficiencia y encierro de su escritura, en su Yo/Él perpetuo: “Dentro de poco no quedará más que esta mano tiranosauria, que continuará escribiendo, escribiendo, escribiendo, aun fósil, una escritura fósil. Vuelan sus escamas. Se despelleja. Sigue escribiendo”.⁷⁷

El Supremo, en su intento por no involucrar a nadie en la escritura, ni al secretario, ni al compilador, ni al corrector, y sólo él mismo encargarse de ella, dentro de un juego en apariencia colectivo, encuentra su maldición: crear sólo una “escritura fósil”. Se hace evidente la contradicción que es querer encontrar un Nosotros en el aislamiento. Esto convierte al Supremo en un traidor de sí mismo y del pueblo paraguayo, por privar a la escritura de otras voces y privilegiar sólo la de él, por eliminar toda mediación entre el dictar y el escribir, entre la voz y la mano que escribe, y entre el Gobierno y el pueblo. Sin embargo, al ser la escritura un asunto involuntario para el Supremo, esta imposibilidad de su proyecto, este fracaso evidente, en realidad es culpa de la escritura, de sus limitados alcances, no de él, pues la escritura es independiente de la voluntad personal. Sultán, el perro del Supremo, es quien le recuerda la maldición de la escritura. Dicha maldición consiste en el encierro del Supremo

⁷⁷ Roa Bastos, 2005, p. 237.

en las mazmorras, sin capacidad para las palabras, sin memoria, tartamudeando sonidos, convertido en larva que se traga lo que escribe, condenado a escribir para toda la eternidad de forma autómatas, sin responsabilidad, sin conciencia social, devorado por la autosuficiencia a la que él mismo condenó a la escritura. Estará condenado a no ver lo que escribe, convertido en un escriba autómatas, copiando, imitando lo que lee, convertido en lo que él mismo despreciaba:

Entiendo, entiendo; no tiene necesidad de decirme nada, ex supremo. Todo lo tuyo me resulta sumamente claro. Quieres escribir. Hazlo. Te sobra aún un poco de eso que los humanos llamamos tiempo. Tu mano seguirá escribiendo hasta el fin y aun después del fin, aunque ahora digas: Sé bien cómo se ha de escribir la palabra, mas cuando quiero escribir con la mano derecha no sé cómo hacerlo.⁷⁸

Ésa es la fatalidad de la escritura, por ser escrita se desliga del mundo de las cosas, por escribirse en la oscuridad, en el encierro, sólo cavando en el pozo que uno mismo es. Maldecido por la escritura que ejecuta desde el poder, el Supremo escribe hasta quedar sepultado: “En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector”.⁷⁹

Ahora, al ser “exsupremo”, al padecer su “absoluta insupremidad”, el Supremo sólo acepta su derrota en su aislamiento. Debido, afirma Marco Aurelio Larios, a que este “personaje nuclear habla como un perfecto absolutista ilustrado en una

⁷⁸ Roa Bastos, 2005, p. 558.

⁷⁹ Roa Bastos, 2005, p. 609.

América Latina analfabeta y oscura de colonialismo”.⁸⁰ Debido, además, a que escribir es suplantar la realidad y promover una conducta: “En el Supremo es reconocible la imposición de una conducta paternalista, altruista, servidora de la patria, pero evidentemente falsa, claramente déspota”.⁸¹ La escritura centrípeta que buscaba por medio de la independencia y revolución no se logra, y más bien la escritura queda de nuevo dependiente, colonizada, centralizada, ocupada por el poder déspota e inservible. Esto es una poética de la escritura, en un principio o un conocimiento con respecto a la escritura, al modo de concebirla. Una poética que escudriña a la escritura no sólo desde una perspectiva literaria, sino también política, en tanto que la escritura es reflexionada con base en una ideología supuestamente liberal en contra del colonialismo, de la tiranía dominante que provoca el poder ejercido y expandido por la escritura.

Algo muy diferente es el destino de la novela, a pesar del fin del personaje y de su postura con respecto a la escritura. La novela, al trazar una perspectiva social, logra descentralizar a la literatura y colocarla en una posición centrífuga, ya que rompe con el canon de la novela histórica que hasta los años setenta en que se escribió *Yo el Supremo* se seguía cultivando. Roa Bastos traza al tirano, al déspota enciclopedista, desde la decadencia, desde los márgenes de la oficialidad de la historia paraguaya, desvirtuando al sujeto histórico y, más bien, ofreciendo un sujeto carnavalizado. Así, trastocar la historia oficial, trasgredir el género literario, reflexionar al sujeto por medio de la experiencia del lenguaje es, sin duda, ofrecer una obra decididamente centrífuga.

⁸⁰ Larios, 1990, p. 28.

⁸¹ Larios, 1990, p. 29.

Finalmente, toda la reflexión suscitada en la novela no revela los problemas del sujeto, sino de la escritura misma, de sus alcances y limitaciones al representar el dictado (oralidad) del Supremo con la escritura del Secretario. Por ello, el “Yo” es imposible que se muestre, que haga escuchar en verdad su voz con la escritura, por lo cual busca al Otro que, invariablemente, se transformará en un Él-Colectivo (pueblo) a través de ésta y de su perpetuidad. No obstante, el Supremo no lo logra, aunque sí Roa Bastos, autor implícito. A pesar de la imposibilidad de trasladar la oralidad en la escritura, ésta se revela como transformación, mutación constante, tan sólo por los intentos de incluir en ella una oralidad colectiva, un interés social, una responsabilidad literaria que para Roa Bastos se encuentra en la comunión con los problemas del Otro.

Entonces, *Yo el Supremo* permite extraer cierto entendimiento del quehacer literario, un comprender la escritura, una suerte de manifiesto literario. De esta manera, además, confirmamos con la poética la posición con que Roa Bastos ejerce su oficio: para él, la provocación de una “teoría” o unos principios de escritura literaria no es una actividad separada del espacio ficcional, es un ejercicio simultáneo, inseparable, que lo lleva, en consecuencia, a la creación de una novela netamente cargada de un sentido histórico-social. Éste es el modo en que asume el quehacer escriturario.

YO EL SUPREMO, UNA DISCUSIÓN
SOBRE EL PODER ESCRITURARIO

La poética de la escritura se desprende, como hemos visto, de la mutua relación de las dicotomías, es decir, de la dialéctica de las voces narrativas principales: Supremo-secretario, que, a

su vez, representan todas las dialogías expuestas en la novela. Dichas relaciones entre los binomios se dan por medio de confrontaciones, luchas de poder, aparentes enfrentamientos u oposiciones reflejadas en la configuración novelística general. Sin embargo, las dicotomías no se oponen, sólo se complementan, forman parte de un mismo proceso reflexivo.

Se sostiene que estas dicotomías no sólo se encuentran en la anécdota, sino que repercuten significativamente en el discurso, en la dimensión espacial, temporal y actancial. Además, son parte esencial de las estrategias textuales para provocar una particular ideología, relacionada directamente con el propio pensar de la escritura, contra el imperialismo, contra lo que domina (escritura-castellano) y lo que es dominado (oralidad-guaraní). Dice el Supremo: “Parece que ahora no resta más alternativa que apostar al amo inglés o francés y a los que vengan después. Por mi parte no estoy dispuesto a tolerar semejantes marrullerías a ningún imperio sobre la tierra”.⁸² Critica la lucha por el poder, el colonialismo, la aculturación, la dominación, ejecutados con discursos que implican autoridad, como escritura portadora de la Verdad y el Absoluto como categorías avasalladoras. De igual modo, al cuestionar el poder, el Supremo manifiesta una ruptura cronológica, es decir, traspasa los límites temporales anecdóticos para hacer crítica no sólo sobre el pasado, sino también sobre el imperio presente, el neocolonialismo:

Armaré una flotilla de barcos cargados hasta el tope. Los pondré bajo su mando y usted no parará hasta *la Casa Blanca*, quiero decir hasta la Cámara de los Comunes, a presentar esos productos, sus credenciales y mis demandas del recono-

⁸² Roa Bastos, 2005, p. 473.

cimiento de la independencia y soberanía de esta República [Paraguay].⁸³

Usa la ironía como estrategia textual para manifestar una crítica de la situación social actual. Sin duda, aquí se perfila la postura ideológica con la que opera la novela, resultado del juego simbólico de los dobles.

En la novela, las dicotomías se confrontan por medio de una relación de poder: fuerzas contrarias que se oponen para suscitar e imprimir el pensamiento robastiano. El poder se simboliza de diversas formas en el texto, pero sobre todo es representado con la escritura; ésta es tratada como un artefacto cultural que ha sido, a lo largo de la historia, su instrumento autoritario. Así, en el vínculo de poder establecida entre los personajes se descubre una postura ideológica, de contenido literario y político: el ejercicio escritural, a decir del Supremo, es un artificio contra natura, usado para la dominación popular, por ello ha sido aliada de las dictaduras, de la clase déspotamente gobernante. El poder dictatorial se convierte en poder escriturario, en la dictadura de la escritura. Sin duda, esta postura política y literaria revela una crítica mordaz contra el discurso histórico, literario y político oficial. Además, con ello, de forma tácita o implícita propone otra manera de representar o aprehender la realidad, una que no haya sido oficial, la que ha sido relegada, marginada, pero que, sin duda, para el Supremo es la vía más legítima: la oralidad. Debido a que en la realidad todo asunto social se evidencia con mayor significancia: “La realidad de este país es más rica que la que está encuadernada en esos in-folios”.⁸⁴

⁸³ Roa Bastos, 2005, pp. 464-465. *Cursivas de la autora.*

⁸⁴ Roa Bastos, 2005, p. 367.

Este proyecto del Supremo va fraguando con una especial manera de entender el poder (de la escritura o del gobierno de un pueblo). Desde este entendido, el poder (escritura-gobierno) sólo tendrá sentido si involucra la viveza popular, la realidad-real de las cosas, es decir, las vivencias y dolencias de la gente mostradas a través de la oralidad, de lo vital. La escritura-oralidad y el gobierno-pueblo será, entonces, el proyecto liberador que el Supremo emprende a lo largo de la novela. De su proceso y resultado deriva la poética de la escritura observada: reflexión sobre la escritura en oposición a la oralidad para manifestar nuevos principios o reglas en que debe operar una escritura reivindicada y reivindicatoria, resemantizada. Así, con ayuda de las diferentes estrategias textuales que hemos descrito, se conocerá la naturaleza de la nueva escritura, la cual surgirá con sus propias cualidades, pero también con las ajenas, de tal suerte que el concepto de *escritura* propuesto estará compuesto por dos elementos: el *ego* (propio a la grafía) y el *alter* (propio al fonos). La simbiosis entre lo propio y lo ajeno hará surgir una escritura democrática, verdadera, por ser más cercana a la realidad, utópica e incluyente, descentralizada y no oficiosa.

La escritura se concibe como un artefacto hecho con un fin determinado, en este caso, poner en evidencia los mecanismos de poder: político, lingüístico, literario y cultural. Todo tipo de poder consiste y se asume por medios escriturarios, pero al ponerse ésta en tela de juicio se pone en duda, al mismo tiempo, al poder mismo. El poder, el dictatorial y el escriturario, se desarticula con la ironía y la parodia, razón por la cual la novela está repleta de citas textuales, paráfrasis, hipotextos en general, que tienen por objetivo subvertir humorísticamente el canon histórico y literario. Asimismo, otra manera de desarmar la escritura dominante es provocando su reivindicación, manifestando la propuesta de una nueva escritura, la que a su

vez repare lo que históricamente ha negado, en principio, el discurso oral. Desde este supuesto, en *Yo el Supremo* se propone la búsqueda de una escritura distinta, diferente de la hegemónica o centrípeta, en la que la pluralidad de voces (polifonía) converja.

El proyecto de escritura, que formulamos aquí como una poética robastiana, puede comprenderse con el concepto de *escritura alternativa* que propone Jorge Marcone. Para este teórico, las relaciones entre oralidad y escritura han sido, por muchos años, un asunto de confrontaciones y provocaciones, como si se tratara de dos entidades que se repelen por opuestas la una de la otra.⁸⁵ Sin embargo, la *escritura alternativa* pone de manifiesto la posibilidad de trazar un puente entre el discurso oral y el escrito, ocasionando una dinámica escrituraria específica. Para Marcone, la *escritura alternativa* es aquélla que tiene la capacidad de recrear la experiencia de la comunicación oral, aquélla capaz de crear un efecto o ilusión de oralidad con recursos alfabéticos. La *escritura alternativa*, de este modo, se declara al servicio de la representación del discurso oral, creando una unión entre oralidad y escritura, que significa, a fin de cuentas, un intercambio de influencias culturales: la unión del guaraní y el español, y con ello la creación de una literatura producto de la transculturación y no de la aculturación. Al mismo tiempo, al ser un proyecto político revolucionario, significa un modo diferente de asumir el poder, de gobernar al pueblo, pues el Supremo entiende que el poder (Gobierno), aislado, está destinado al fracaso; así la escritura. Una voz externa, la del compilador quizá, enjuicia:

No busques el fondo de las cosas. No encontrarás la verdad que traicionaste. Te has perdido tú mismo luego de haber hecho fracasar la misma Revolución que quisiste hacer. No

⁸⁵ Marcone, 1997.

intentos purgarte el alma de mentiras. Inútil tanto palabrerío. Muchas otras cosas en las que no has pensado se irán en humo. Tu poder nada puede sobre ellas. Tú no eres tú sino los otros... (*falta el folio siguiente*).⁸⁶

No sólo deja en evidencia su proyecto de escritura alternativa, sino su propia manera de entender las culturas orales del Paraguay, la manera en que éstas han sido desplazadas por la cultura hegemónica española a través de la escritura y el poder. Se trata sí de una reivindicación de la oralidad, pero sobre todo de una reivindicación de la escritura. El Supremo, personaje principal de la novela, cuestiona el discurso escriturario, lo reprueba por encontrar en él la historia de la dominación y el poder de pueblos considerados inferiores por practicar la oralidad, por ser culturas ágrafas; critica a la escritura por ser herramienta de los dictadores, de los déspotas ilustrados, que gobiernan alejados del pueblo, por ser vía para someter, ejercer poder, por considerarla una actividad imperialista y exclusivista. Bajo este entendido, el Supremo inicia su propuesta de escritura alternativa recurriendo al discurso oral, para darle “viveza” a la escritura con los efectos de realidad que dice obtener con el recurso de la palabra hablada; busca que la escritura no sea sólo un acto individualista y privado, sino una actividad esencialmente social, tal como lo considera necesario Bajtín. De esta forma, el nuevo concepto de *escritura* propuesto se convierte en un medio abierto, plural, colectivo y descentralizado (por desafiar al poder, a lo oficial). Esto, como hemos apuntado, conlleva una actitud ideológica frente a la historia paraguaya, y latinoamericana en general, pero también frente al material cultural como la literatura. Con estas posturas, a su vez, se comprende el pro-

⁸⁶ Roa Bastos, 2005, p. 316.

ceso de escritura de la novela (o intento de biografía), pues el compilador señala:

Esta compilación ha sido entresacada —más honrado sería decir sonsacada— de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espiados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales. Hay que agregar a esto las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono, agravadas de imprecisiones y confusiones, a supuestos descendientes de supuestos funcionarios; a supuestos parientes y contrapariantes de El Supremo, que se jactó siempre de no tener ninguno; a epígonos, panegiristas y detractores no menos supuestos y nebulosos.⁸⁷

La biografía del Supremo, que irónicamente le llama *compilación*, es el resultado de una mezcla de discursos, de una diversidad de fuentes que involucran a la escritura y a la oralidad. Sin embargo, como hemos adelantado, el proyecto de escritura alternativa no es del todo eficaz, pues el compilador anota: “En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector”.⁸⁸ La escritura, a pesar de los intentos por reivindicarla o redimirla, no puede librarse de su propia fatalidad: ser ficticia (en el sentido de fingido, imaginario o falso) y ser autónoma (alejada de la realidad, independiente de la viveza de los sucesos y regida, más bien, con reglas propias ajenas a la vida).

⁸⁷ Roa Bastos, 2005, p. 608.

⁸⁸ Roa Bastos, 2005, p. 609. *Cursivas de la autora.*

Es decir, la escritura no es más que un modo de aprehender la realidad, pero nunca, bajo ningún proceso, podrá ser la realidad misma, ni aún ejerciéndola con mecanismos de la oralidad. Esto debido a que la oralidad es intraducible, irreproducible, lo único que puede ser reproducido es lo que tiene que ver con la escritura (palabras), no con la oralidad misma (gestualidad, tonos, movimientos); así la realidad, la historia paraguaya. No obstante, ser ficticia y autónoma tiene una ventaja, finalmente, para el Supremo:

Yo soy el árbitro. Puedo decidir la cosa. Fragar los hechos. Inventar los acontecimientos. Podría evitar guerras, invasiones, pillajes, devastaciones. Descifrar esos jeroglíficos sangrientos que nadie puede descifrar.⁸⁹

En ello se advierte sutilmente su propia manera de entender la literatura, es decir, la escritura. La literatura es un espacio de libertad por ser autónomo, por permitir abiertamente la invención, la imaginación de lo inimaginable.

Sin embargo, con la poética de la escritura alternativa se manifiesta, en primera instancia, un ataque al modo tradicional de entender la escritura, para posteriormente proponer un nuevo concepto trazado en función de la oralidad; en la *escritura alternativa* pueden convivir tanto la oralidad como la letra; ser un acto comunicativo más completo, pero a la vez complejo. Mas, ¿por qué la propuesta de escritura alternativa es un fracaso para el Supremo? Porque la oralidad, como hemos apuntado líneas arriba, no puede ser fijada en la letra, eso que se traslada en realidad son los “aspectos letrados” de lo oral, pero no es lo oral, lo oral no es el texto, sino lo que es imposible de ser trasladado,

⁸⁹ Roa Bastos, 2005, p. 329.

pues está más allá de lo articulado verbalmente. La escritura sólo puede reproducir lo semejante a ella: los elementos letrados, no lo extralingüístico que se le escapa: gestos, modulaciones, movimientos corporales, etcétera. Así, aunque la escritura tradicional intente incorporar recursos de la oralidad, con el afán de tener viveza, de todas formas la realidad representada no es más que un simulacro, una mentira, una ilusión. Por ello, los personajes de la novela sólo pueden tener una existencia ficticia, estar reducidos al juego de la palabra muerta.

A pesar de lo anterior, con la escritura alternativa propuesta en la poética se desea trasladar la mayor parte de lo que es la oralidad, no sólo el texto (el aspecto letrado), sino también lo que se conceptualiza por medio de sus prácticas culturales, razón por la cual el personaje se encuentra frente a la imposibilidad escritural; se convierte, por tanto, en un proyecto fallido, pues es una escritura utópica, metafórica, meramente simbólica, como meramente utópico es pensar en un Estado popular, no despótico. Atrapar la oralidad en versión escrita es un proyecto imposible: no podría expresarse en la letra sin pérdida de identidad, ser materializada sin convertirse en otra cosa, en una mera ilusión de oralidad. No obstante, aunque la escritura alternativa no se efectúe, sí hay un cambio escritural: es la re-legitimación de la escritura, por medio de su discurso crítico, que provoca una ideología particular con respecto a la confrontación dominado-dominador. Se expresa, entonces, un cambio, una transculturación, una hibridación cultural provocada por la conjunción de dos lenguajes distintos e históricamente separados, pero el cambio que se advierte sobre todo al final de la novela es cómo el peso de la autoridad (el poder) se desvanece.

Para Bajtín, el hecho de fracturar el discurso oficial o tradicional repercute en la consolidación de una nueva escritura descentralizada y plurilingüística. Ello desarticula su poder

tradicional, de la imposición cultural; a su vez, contribuye a preservar una identidad cultural (la guaraní) casi extinta por la dominación de la letra. De este modo, la poética de la escritura tiene que ver con una búsqueda de identidad guaraní y, al mismo tiempo, con una reivindicación de la propia escritura, en tanto que con la oralidad desea representar una interacción social entre individuos, es decir, crear una escritura con perspectivas sociales o colectivas (polifónicas). Esto es, finalmente, entender la escritura literaria como un producto cultural construido por la asociación de lo propio (paraguayo) y lo ajeno (español).

Al mismo tiempo, la escritura alternativa, tal como lo señala Marcone, intenta superar la escisión *scriptocéntrica* entre objeto y sujeto, o sea, eliminar la barrera existente entre el que mira y lo que mira. Así, busca unir la naturalidad del discurso oral con la artificialidad de la escritura: “Lo que te pido, mi estimado Panzancho [de Sancho Panza], es que cuando te dicto no trates de artificializar la naturaleza de los asuntos, sino de naturalizar lo artificioso de las palabras”.⁹⁰ Se trata de ablandar la dureza de las palabras por su condición artificial y evitar a toda costa su acartonamiento, pues dice el Supremo: “Ya es bien triste que nos veamos reducidos a envasar en palabras, notas, documentos, contradocumentos, nuestros acuerdos-desacuerdos. Encerrar hechos de naturaleza en signos de contranatura”.⁹¹

Lo anterior sólo se evitará al involucrar la oralidad en la escritura, no la escritura en la oralidad; de esta forma para el Supremo las dicotomías quedarían unidas, completadas, mimetizadas: lo subjetivo con lo objetivo, lo individual y personal con lo colectivo y ajeno, lo dominado con lo dominante, etcétera. Ése sería el propósito del Supremo, lograr que las

⁹⁰ Roa Bastos, 2005, p. 158.

⁹¹ Roa Bastos, 2005, p. 347.

dualidades se fundan, porque, como diría el Supremo, “Todos los seres tienen un doble”.⁹² Por este motivo, el juego del Yo con el Otro, lo Otro y lo ajeno es una constante en la novela, tal como hemos detallado.

No obstante, el concepto de *escritura* no sólo se formula con la ideología provocada con el juego de los dobles, sino también se va construyendo a través de la estructura de la novela. Como vimos, el narrador se despliega conformando una diversidad de voces en una multiplicidad de discursos; ello tiene sentido en tanto que busca ser una metáfora de lo propuesto como escritura: dejar de ser una práctica individual, de una sola voz, de una perspectiva subjetiva, para asemejarse a la oralidad, que es colectiva, donde concurren diferentes identidades. Los personajes se convierten en una confrontación entre la oralidad y la escritura, y su modo de relacionarse o de interactuar va determinando o construyendo el sentido de escritura. Por su parte, las dimensiones temporales y espaciales son asimiladas y determinadas por el narrador, de tal manera que con ellas se advierte la postura robastiana sobre la escritura: el Supremo-narrador narra desde la muerte, desde una dimensión atemporal y desde un no-espacio (refiere un presente, pero trastocando tanto un pasado inmediato como el remoto y, al mismo tiempo, modelando un futuro), y al representar él mismo la escritura ésta se convierte en cosa muerta, en cosa caduca. González Esteva señala:

[...] el único momento vivo, en el sentido performativo, del lenguaje es el habla. De ahí que la única opción del Supremo, como personaje de una literatura escrita, sea la muerte, el habla póstuma, aquella que sólo revive mediante la lectura y la memoria. De ahí también que el escritor no pueda ser más

⁹² Roa Bastos, 2005, p. 295.

allá de un compilador de textos, alguien que tan sólo copia y trata de imitar la voz y la vitalidad perdida de la oralidad en una escritura muerta, porque no le queda otro remedio más que esperar a ser revivido en la reinterpretación de una lectura, con lo cual ya ni siquiera será lo mismo, pues ya será reinterpretación.⁹³

Será sólo una ilusión, una escritura irrealizable. Entonces, vemos que el proceso o la mecánica en la que se funde la escritura procede de la totalidad de la novela, de todos sus niveles, tal como lo indica Bajtín que debe ser el espacio literario: “[...] la novela como un todo unitario, impregnado de unidad ideológica y de método artístico”.⁹⁴

Del mismo modo, la transtextualidad contribuye a la determinación del concepto de *escritura*, pues esta práctica de contacto de hipertextos manifiesta la idea de colectividad; y ello es imprescindible para su logro: es idea del Supremo la verdadera escritura se escribe en conjunto:

Los egipcios y los chinos dictaron sus historias a escribientes que soñaban ser el pueblo, no a copistas que estornudaban como tú sobre lo escrito. El pueblo-homero hace una novela. Por tal la dio. Por tal fue recibida.⁹⁵

Señala el Supremo: “Es decir, cuantos dijeron YO durante ese tiempo, no eran otros que YO-ÉL, juntos”.⁹⁶

⁹³ González, 2011, p. 40.

⁹⁴ Bajtín, 1989, p. 318.

⁹⁵ Roa Bastos, 2005, p. 169.

⁹⁶ Roa Bastos, 2005, p. 425.

La escritura es el resultado de un mecanismo colectivo, no individual; este modo de concebirla tiene, en el fondo, una postura bajtiniana, en el sentido de entender la novela como una diversidad social, organizada o estratificada por una variedad de voces y lenguas: intercalar discursos (literarios, como Shakespeare y Miguel de Cervantes; filosóficos, como Voltaire y San Agustín; históricos, como Julio César Chaves, entre otros); lenguas (guaraní y castellano); clases sociales a través de su universo semántico (palabras decimonónicas, neologismos, términos anacrónicos), por mencionar algunos, con los cuales penetra el plurilingüismo en el texto y se perfila una ideología propia. Con esta manera de entender la letra desea representar simbólicamente las clases sociales del Paraguay: la clase privilegiada representada por la escritura y la clase marginada con la oralidad. Con la polifonía, es decir con la estratificación de voces como recurso narrativo, se logra evidenciar esta crítica social; al confrontar discursos, al carear la movilidad de la oralidad con la fijeza de la letra, se exhibe la desigualdad social provocada históricamente por el poder.

A su vez, el proceso transtextual tiene como objetivo acentuar la ironía y la parodia, que contribuyen a remarcar la carnavalización de *Yo el Supremo*, la transgresión del género oficial, hegemónico, centripeto o unívoco. Al usar hipotextos (por ejemplo, *Don Quijote de la Mancha*), desarrolla una transformación paródica, dando una nueva significación estructural e ideológica. A través de un proceso textual, discursivo, Roa Bastos logra manifestar su propia postura ideológica con respecto al poder (político y cultural) que encierra la escritura, y su consecuente confrontación entre lo dominado y lo dominante. Con esta reflexión de binomios de fuerzas contrarias, Roa

Bastos apuesta por una escritura de resistencia, nueva, de recuperación de la cultura marginada. En la novela, por tanto, no se busca degradar la escritura, sino reivindicarla, darle un sentido más legítimo, más justo y equitativo, recurriendo como apoyo a la tradición literaria.

La escritura que critica el Supremo es la oficial, unívoca, individualista y, por ello, imperfecta; es pensada como un sistema de comunicación inferior al sistema oral. Sin embargo, en la novela se plantea la inserción de estos dos medios de comunicación para proponer una escritura alternativa, que a su vez es una cultura alternativa, la que fuera marginada, minimizada bajo el poder escriturario y la ideología que provoca. Así, se propone crear una defensa de la cultura guaraní, olvidada por la supuesta inferioridad del agrafismo. De este modo, la oralidad ocupa un espacio en el texto que nunca antes había ocupado por una lucha de poder, en particular político, en tanto que la escritura pertenecía a la oligarquía dominadora del Estado, al déspota ilustrado, no al pueblo. La inserción de la oralidad en la cultura oficial, es decir en la escritura, tiene un sentido trascendente: subvertir un discurso, trastocarlo, aniquilar su estado monológico, dañino y muerto por ser unidireccional. El Supremo está convencido de que dará a la escritura una viveza igual a la realidad, igual al diálogo directo, pero la cuestión es ésta: ¿qué cosa es lo meramente oral de las prácticas dialógicas de los hablantes? El Supremo con rapidez lo intuye: “Lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento del que habla. En todas las lenguas las exclamaciones más vivas son inarticuladas”.⁹⁷ Lo oral, entonces, es lo intraducible, lo que no puede ser trasladado a la

⁹⁷ Roa Bastos, 1985, p. 158.

escritura, lo inarticulado; lo articulado, lo alfabético, es lo que menos tiene que ver, en realidad, con ésta.

La ideología plasmada en la novela transforma el espacio escriturario, quizá no en el discurso en tanto que no hay transformaciones en la estructura hechas por medio de la oralidad (gestos, tonos, miradas, movimientos), pero sí en el contenido, pues con la polifonía y el dialogismo, por ejemplo, reivindica a la escritura, la vuelve otra, rompiendo un discurso unidireccional u oficial; transgrede el género de la “novela histórica”, crea perspectivas narrativas distintas (la dictadura vista desde adentro, a diferencia de cómo se hacía antes), introduce lenguajes creativos (mezcla de guaraní y español), expone un espacio narrativo donde se reflexiona el quehacer literario e histórico, etcétera. Así, aunque en la anécdota sea un fracaso el proyecto de escritura alternativa del Supremo, Roa Bastos, autor implícito, sí lo logra, a fin de cuentas, al subvertir el discurso formal, al derrotar con su lenguaje y sus juegos dialógicos una escritura oficial. En primera instancia, lo logra al relacionar la escritura con la historia acerca del dictador paraguayo, en tanto que la novela no tiene como referente la biografía “oficial” del Dr. Francia, y cuando lo tiene es con intensiones paródicas, carnalescas. En segunda instancia, rompe con el discurso tradicional de la novela histórica, la que anteriormente se escribía al estilo decimonónico.

No obstante, si la escritura alternativa resulta un fracaso, ¿fracaso será también la transculturación literaria como empresa indirecta de la conjunción entre oralidad y escritura? Como dijimos, esto implica, a su vez, un concepto de *literatura*, latinoamericana en particular, entonces, ¿cómo podemos entender el concepto de *literatura* que se plantea con la imposibilidad de esta simbiosis? Roa Bastos, con ello, hace una reflexión directa

de cómo históricamente se ha implantado la literatura en América Latina, y de cómo se ha ido transformando con el paso de los años. Así, entender la poética de la escritura es entender, asimismo, el ejercicio de poder y dominación con el que se introdujo también la literatura, y cómo, por muchos años, el canon europeo dominó y prevaleció arrogantemente en estas tierras. Pero Roa Bastos cuestiona implícitamente si se derrocó en realidad al canon, si la literatura dominante se subvirtió, o si ésta fue mezclada con la cultura lingüística e ideológica propia de la oralidad, es decir, propia de este continente. Independientemente de la anécdota de *Yo el Supremo*, por el nivel del discurso reconocemos que, en efecto, se trastocó el discurso oficial y se logró, en forma contradictoria, un espacio literario centrífugo y polifónico. Se consiguió, con el tiempo, una literatura transcultural, donde, por supuesto, prevalecen rasgos del canon escriturario, pero con rasgos propios de los pueblos originarios. La literatura latinoamericana, de esta forma, se libera del poder, de la dominación, de la histórica dependencia, de las garras crueles de la escritura hegemónica. Desde este entendido, Roa Bastos, en *Yo el Supremo*, en un problema particular (exclusivo de Paraguay) devela un problema general, convierte un problema cerrado y unívoco en un asunto abierto (general) y plural. El poder, entonces, queda fracturado no sólo porque subvierte el canon literario, sino porque evita reducir la lengua a su simple uso nominalista, individualista, burocrático, exclusivista y dominante.

El poder se desarticula cuando se fractura la relación entre las palabras y las cosas, cuando la referencialidad se pone en tela de juicio. Además, con ello se cuestionan las pretensiones de la historia, así como el propósito del editor de la biografía del Supremo. El poder de la escritura queda deshecho al truncarse la referencialidad. De esta manera queda claro que la escritura es un asunto artificial, engañoso, pues no puede ser referen-

cia exacta del mundo tangible, por ello el Supremo nunca está a favor de la escritura (artificial, muerto, invención) sino de la oralidad (natural, vivo, realidad). La escritura, por esa razón, sería un acto violento y distorsionador de la realidad, una falsa manera de obtener conocimiento del mundo de las cosas.

De esta forma deja explícita la imposibilidad de reproducir tal cual los hechos históricos, ya que la letra no podrá reflejar los hechos, sólo simbolizarlos, representarlos falsamente, vacíamente, razón por la que está condenada a fracasar, a no ofrecer la posibilidad de mostrar con exactitud el mundo. En ello podemos observar el modo de asumir la literatura desde la poética de la escritura robastiana: la literatura, aún con pretensiones históricas, se escribe con ficción, y no con los recursos (de verdad) que presumen tener los historiadores, pues la escritura no puede develar la realidad bajo términos de verdad absoluta, porque es imposible, además, acceder al pasado. Señala González Esteva: “Obviamente, en ese ‘historiar ficcionando’ se permeará la perspectiva ideológica y filosófica del escritor [Roa Bastos]”.⁹⁸ La configuración total de la novela revela la perspectiva ideológica con la que ejerce Roa Bastos su oficio.

Así, se ponen a prueba las construcciones que se han hecho desde el lenguaje, y que se han dado tácitamente por verdaderas e incuestionables debido al poder que se le ha otorgado histórica y culturalmente. Apunta el Supremo:

Mas el verdadero lenguaje no nació todavía. Los animales se comunican entre ellos, sin palabras, mejor que nosotros, ufanos de haberlas inventado con la materia prima de lo químico. Sin fundamento. Ninguna relación con la vida. ¿Sabes tú, Patiño, lo que es la vida, lo que es la muerte? No; no lo sabes.

⁹⁸ González, 2011, p. 19.

Nadie lo sabe. No se ha sabido nunca si la vida es lo que se vive o lo que se muere. No se sabrá jamás. Además, sería inútil saberlo, admitiendo que es inútil lo imposible. Tendría que haber en nuestro lenguaje palabras que tengan voz. Espacio libre. Su propia memoria. Palabras que subsistan solas, que lleven el lugar consigo. Un lugar. Su lugar. Su propia materia. Un espacio donde esa palabra suceda igual que un hecho. Como en el lenguaje de ciertos animales, de ciertas aves, de algunos insectos muy antiguos. Pero ¿existe lo que no hay?⁹⁹

No sólo la referencialidad está en tela de juicio, la desconfianza en el significado, sino el modo en que adquirimos conocimiento por medio del lenguaje: sistema lingüístico imperfecto e inútil y, por tanto, imposible que ofrezca conocimiento de los hechos, de la vida. A menos, como señala el Supremo, que las palabras tengan voz, su propia memoria, autonomía, que se asemejen a la vida o a los hechos. De nueva cuenta se afirma el concepto de *escritura ideal*. González Esteva comenta que estos cuestionamientos son, en realidad, parte de la problemática de la historia y literatura, de estos dos discursos de poder que han ejercido el lenguaje desde la dominación y que a través de él han pretendido mostrar los sucesos del devenir histórico, en la búsqueda de un significado. Esto, justamente, es lo que se cuestiona en la novela, el modo ideal o perfecto para mostrar el mundo, para asir el mejor significado de las cosas tangibles. La multiplicidad de voces, de modalidades narrativas, de intertextos, de temas, de variedad semántica y lingüística, no son más que una metáfora de la polifonía, de los heterogéneos interrogantes que giran en torno al problema de la generación de conociemien-

⁹⁹ Roa Bastos, 2005, p. 102.

to, usando la oralidad-escritura. González Esteva argumenta que los interrogantes desmontan los discursos dominantes y, además: “Cuestionan desde conceptos que se dan por sentados, como tiempo, realidad, autoridad, hasta la misma forma en que se crean los conceptos y la posibilidad de que sean objetos factibles de ser conocidos”.¹⁰⁰ Sin duda, ello se debe, precisamente, al poder con el que se ejerce el espacio de ficción.

La desconfianza en la escritura lo lleva a preferir lo oral, donde ve la manifestación de lo humano. Sultán, *alter ego* del Supremo, afirma: “Lo que en el ser humano hay de prodigioso, de temible, de desconocido, no se ha puesto hasta ahora en palabras o en libros, ni se pondrá jamás”.¹⁰¹ Lo oral es también un lenguaje que no puede ser reproducido por ningún soporte material porque implica aspectos comunicativos no verbales. La tradición oral, dice el Supremo, “no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar”. El lenguaje está intrínsecamente ligado a lo inmaterial: lo acústico, lo plástico, lo corporal, lo gestual, incluso lo fisiológico: “Lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento del que habla”.¹⁰² El Supremo, debido a ello, critica la escritura, señalando que ésta sustrae el aspecto vital (corporal, material, teatral) de la tradición oral. Destaca, además, que la escritura es una técnica que se define por producir copias, falsificaciones, repeticiones, plagios, simulacros empleando el robo y el saqueo, como irónicamente él lo hace al retrotraer hipotextos de la tradición literaria. González Esteva señala que “la apropiación de los hipotextos históricos supone ya un enfrenta-

¹⁰⁰ González, 2011, p. 4.

¹⁰¹ Roa Bastos, 2005, p. 559.

¹⁰² Roa Bastos, 2005, p. 158.

miento al poder de los propios textos, pues pone en evidencia la inclinación ideológica de los mismos”.¹⁰³ Es una forma de derrocar el poder de dominación del canon literario.

En *Tó el Supremo*, la escritura es llevada a otro nivel de significancia, es desmontada, desenmascarada, para reducirla a su desaparición, repetición, y encontrar en ello su maldición, su tragedia. Se trata, finalmente, del sujeto atrapado en el lenguaje. Así, Roa Bastos postula con esta novela cumbre un contradiscurso a la hegemonía de la escritura, y a todas las circunstancias históricas que se han suscitado con ella.

Roa Bastos, al manifestar una lucha entre el poder de la escritura y la subordinación de la oralidad, crea una texturalidad unitaria de la obra con recursos lingüísticos, así valora no sólo el dialecto guaraní, sino la totalidad de esta cultura, cuestionando su supuesta inferioridad y evidenciándola como un fenómeno vivo, que perdura en el tiempo a pesar de los múltiples ataques de la cultura dominadora, y que es susceptible de transmitir un conocimiento, una memoria colectiva. Además, asegura:

Es imposible que un escritor paraguayo, en el momento de escribir, pueda prescindir de este doble universo: el exterior [representado por el castellano] y el íntimo [representado por el guaraní], donde luchan sus dos lenguas.¹⁰⁴

Estos rasgos distintivos de su obra lo determinan como escritor de lo latinoamericano, inserto en la nueva narrativa (posboom, también llamada *novísima novela* o *novela posvanguardis-*

¹⁰³ González, 2011, p. 5.

¹⁰⁴ Roa Bastos, 1986a, p. 75.

ta), que revela una realidad histórica visualizada por medio del sueño, el mito, la fabulación y la “teorización” dentro del espacio de ficción. La producción narrativa de Roa Bastos evidencia a un escritor preocupado por la historia y las luchas del pueblo, con un compromiso social, en función de preceptos ideológicos, pero sin dejar de reconocer la autonomía del arte literario, aunque siempre en relación directa con su contexto, como todo producto artístico provocado por la cultura y sus interminables sucesos problemáticos.

Conclusión

En el transcurso de los capítulos reflexionamos sobre el modo en que operan los distintos binomios trascendentes de *Yo el Supremo*, la forma en como se relacionan y se afectan mutuamente, para a partir de ello reconstruir una poética de la escritura, es decir, un comprender propio o particular de esta novela, acerca, específicamente, de una *escritura alternativa*. Estas relaciones dicotómicas hicieron posible evidenciar los principios y la naturaleza de la escritura que se propone en la novela. Así, para el Supremo *escribir* no es copiar, trasladar, imitar, responder la orden del dictar (dictadura), más bien es desflorar signos, crear nuevos significados a través de la inclusión, con el objeto de hacer que la palabra no signifique lo real, sino que ella misma sea lo real, es decir, que logre su autonomía, su emancipación del poder, pero siempre con el compromiso ético de la confrontación dialógica, para evitar la individualidad, los límites dañinos y, más bien, provocar un proceso incluyente, democrático. De lo contrario, sin responsabilidad ética, la escritura será un arma de violencia, de dominación, de poder y de falsedad.

Tal como lo propone Bajtín, pudimos reconocer a la escritura y, en general, a todo constructo cultural, como un fenómeno dialógico, donde el Yo y el Otro son parte consti-

tutiva del ser, como apunta Alejos: “La identidad del sujeto se forma y transforma en un continuo diálogo entre el sí mismo y el otro”.¹ Por supuesto, en este caso digamos el ser de la escritura, pues la ontología del Yo en el sentido bajtiniano se dialogiza,² se confronta para localizar el punto de encuentro, de complementación entre dos entidades.

La filosofía bajtiniana, con la cual fue posible comprender *Yo el Supremo*, parte de la responsabilidad del sujeto ante los acontecimientos de la vida. Tanto en Bajtín como en Roa Bastos se busca comprender cómo el sujeto se relaciona con las normas culturales en el proceso de la historia y de la literatura. A los dos autores les interesa evidenciar las experiencias del sujeto con el Otro y lo Otro para entender el Yo por medio de la mirada ajena. Así, la experiencia del sujeto será la experiencia de la vida en sociedad, la experiencia del Otro, pero unida a la experiencia del Yo, será la experiencia simbólica de lo colectivo. En este sentido deben entenderse, asimismo, las dialogías de la novela, los conceptos que aluden a un diálogo simbólico, que dan resultado y sentido a la escritura-oralidad alternativa. No significa que Roa Bastos buscó ofrecer una explicación “científica” o historiográfica formal sobre la cultura paraguaya, sino manifestar una indagación estética. El compromiso literario de *Yo el Supremo* se centra en reconocer cómo un hecho histórico, cargado ideológicamente de sentido, puede convertirse en un hecho estético.

Se trata de una experiencia del sujeto con el lenguaje en dos sentidos: experiencia tanto del personaje como del autor con el lenguaje. Rodríguez de Francia, debido a su aislamiento, a su soledad en su habitación, a su fracaso político, se autocomunica.

¹ Alejos, 2006, p. 50.

² Alejos, 2006, p. 50.

Le dicta todo el tiempo a su secretario, pero en realidad se está hablando a sí mismo, ya que él es quien posee el poder de la palabra, la experiencia de la oralidad y el poder de transformarla en escritura; él mismo señala que es quien da movimiento (“cuerda”) al secretario. La fuerza de la mano-escritura del secretario viene de la propia del dictador Francia; es un proceso donde, en realidad, sólo participa el Supremo, ya que el secretario es un simple autómatas, un apéndice del dictador. Roa Bastos, autor implícito, con su propuesta de escritura transgrede el género de la novela histórica, otorga nuevos sentidos, nuevas relaciones entre los significados y las cosas, propone paradigmas, una forma diferente (centrífuga) de mirar la palabra.

La práctica del Yo por medio del Otro se evidencia no sólo en el planteamiento ideológico de la novela, que construye la poética de la escritura, sino en la construcción de su discurso. Roa Bastos realiza una *extraposición*, concepto que Bajtín desarrolló en su teoría literaria como un elemento fundamental de la creación estética. Dice Alejos acerca de dicho término:

Éste consiste en la capacidad del autor de una obra literaria de abandonar su propio eje axiológico y trasladarse al lugar del otro —es decir, al de los personajes de su obra, y observarlos internamente, en un movimiento empático—. Luego, el autor vuelve a su propio lugar, retomando su mirada externa, exotópica, la cual le permite ahora observar desde una posición de frontera, por encima de los personajes, y completarlos mediante un *excedente de visión*.³

De esta manera se fortalece la experiencia estética del lector, se logra que éste “viva” al Otro de forma más eficaz, debido,

³ Alejos, 2006, p. 52.

precisamente, al *efecto de realidad*. Es la estrategia textual para lograr la polifonía. Se trata de una estetización de las relaciones sociales dada en la frontera del Yo y del Otro, en este caso, entre la frontera de la oralidad y la escritura. Como dice Alejos, “este particular lugar de frontera en donde se ubica el autor determinará en gran medida el carácter dialógico de su producción, y, en el caso del artista, la calidad estética de su obra”.⁴ Esta posición, por tanto, es lo que crea la tensión de las dicotomías, pero, al mismo tiempo, la comunión de todas las dualidades de la novela. Asimismo, contribuye a la polifonía, a la asociación de voces diversas, representaciones de una determinada estratificación social.

Como vimos, los recursos narrativos de *Yo el Supremo* sirven para cuestionar el género literario, para desarticular los discursos de poder y dominación, pero también para un mejor entendimiento de la cultura guaraní, la cual sólo puede comprenderse con el Otro, es decir, con el mundo hispánico. Así, la oralidad y la escritura sólo se comprenden juntas, no aisladas, por ello su poética alude a la fusión de estas dos manifestaciones sociales y culturales, para juntas ofrecer una mejor imagen de la realidad a la que se pretende referir. Este interés conduce a la confrontación de oralidad y escritura, aunque no se oponen para repelerse, sino para integrarse y comprenderse. *Yo el Supremo* funciona como una suerte de diálogo cultural para reflexionar sobre la identidad (Yo) y la alteridad (Otro). La identidad de la escritura no se encuentra en el aislamiento, sino en el encuentro con el Otro, con la alteridad (oralidad) que contribuye a fundamentarla. Se propone, entonces, el dialogismo para comprender no sólo la literatura y la historia como discursos textuales de autoridad y dominio, sino como fenómenos sociales construidos

⁴ Alejos, 2006, p. 54.

en conjunto para la inclusión de lo colectivo. La escritura, en particular la literaria e histórica, es el resultado de complejas relaciones de un Yo consigo mismo, pero también con el Otro. De esta forma, Roa Bastos pone en evidencia las relaciones interculturales que se accionan por medio de la particular actividad literaria.

La novela trabaja en el espacio fronterizo, se sitúa, como hemos visto, entre las dualidades significativas e insistentes que transcurren en toda la novela, en particular entre escritura y oralidad, con las cuales demuestra que las dos son formas de significación; son, como diría González Esteva, “modos de mediar el mundo en la búsqueda de un significado”.⁵ Estas dualidades provocan un espacio de desconfianza, de sospecha, de indecisión, en el que vemos actuar a los personajes de manera ambigua. Ello debido a que las dualidades están en constante confrontación, en un invariable cuestionamiento, lo cual provoca un nuevo planteamiento de los conceptos confrontados. Este juego de dualidades se convierte en un asunto irónico, paródico, que termina provocando un desdoblamiento de personalidades entre los personajes, evidente en el juego pronominal Yo-Él. Señala González Esteva que la ambigüedad del juego de los dobles es debido, en particular, a la ironía, pues es su proceso que rompe con la significación común de los conceptos y provoca una multiplicidad de sentidos. Asimismo, la intertextualidad y la polifonía son estrategias narrativas que permiten construir el doble sentido implícito en la ironía, y en general otorgan a la novela una identidad propia.

La ironía, la parodia, la intertextualidad, la polifonía y el dialogismo son un apoyo para reflexionar sobre las relaciones de poder existentes entre el Yo y el Otro, reflexiones

⁵ González, 2011, p. 2.

que se postran en la zona de frontera de la novela. Desde este punto de vista, y asumiendo el supremo poder de la escritura y la dictadura, o de la dictadura de la escritura, entonces únicamente podrá dictar, escribir y firmar todo documento aquel que tiene la suprema autoridad para ello: “Nadie firma YO EL SUPREMO una parodia falsificatoria como ésta, sino el que padece de absoluta insupremidad”.⁶ Es decir, sólo quien ejecuta el poder tiene el poder supremo de ejercer la absoluta escritura. Esto es imposición, una rotunda dominación, una sesuda crítica al modo de someter a los pueblos, a la manera de invadir culturas ágrafas.

Finalmente, como señala Alejos, siguiendo la filosofía de Bajtín, la reflexión de Yo-Otro sirve para comprender y constatar la identidad de una cultura, pero entendida no en el aislamiento, sino en confrontación con su alteridad, que contribuirá siempre a consolidarla. Los estudios de Bajtín, como la novela *Yo el Supremo*, funcionan:

[para entender] aquellas culturas que sufren del dominio, la destrucción y la exclusión, estos planteamientos conducen hacia una revalorización de lo propio y a un replanteamiento de los términos de la relación con la alteridad dominante, y en este sentido a una liberación del nosotros (una autoafirmación) que no se fundamente, como en el pasado, en la anulación de los demás, sino busque la equidad en las relaciones interculturales.⁷

El Yo, es decir el reconocimiento de una voz propia, no se logra apelando al monólogo, silenciando al Otro, sino estableciendo,

⁶ Roa Bastos, 2005, p. 165.

⁷ Alejos, 2006, p. 59.

como apunta Alejos y Bajtín y, por ende, Roa Bastos, un verdadero diálogo democrático.

Para concluir, el proyecto escriturario del Supremo estuvo dirigido a aniquilar, con las fuerzas de la oralidad (centrífuga y descentralizada), el encierro en que la escritura se mantiene al pretender ser autosuficiente, al ser discurso de autoridad, de las cosas oficiales y políticamente adecuadas, al mantenerse aislada, fuera de la integridad (del plurilingüismo) de la sociedad, apartada del diálogo con el Otro y no sólo consigo misma. Liberar a la escritura de esto fue su objetivo, el interés de su poética escrituraria y la práctica incesante del escritor Roa Bastos.

Por supuesto, las reflexiones en torno a *Yo el Supremo* son vastas, no se agotan en este trabajo de investigación, aún falta mucho qué dilucidar, mucho qué explorar y escribir, pero tómese este esfuerzo como un comienzo crítico literario de alcances futuros. El interés personal por *Yo el Supremo* puede traducirse, a fin de cuentas, en el interés por la literatura latinoamericana, por comprender los procesos creativos y culturales populares que se permean en ella.

Referencias

- Aceves, Raúl y otros (1990), *Acercamientos críticos a Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*. México: Universidad de Guadalajara.
- Alejos García, José (2006), "Identidad y alteridad en Bajtín", en *Acta poética*, vol. 27, núm. 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filosóficas, pp. 47-61. Recuperado el 27 de abril de 2011 de http://www.google.com/url?sa=t&source=web&cd=1&ved=0CBkQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.iiifl.unam.mx%2Fhtml-docs%2FActa-poetica%2F27-1%2F45-62.pdf&rct=j&q=concepto%20de%20alteridad%20en%20Bajt%C3%ADn&ei=i8y5TfC1HfPViAKty5w7&usg=AFQjCNF3FNwiKB_W3ZtaZ1LhHkE4kUjK_g&sig2=0snmkmW0D0B21TmrKIhA8Q&cad=rja
- Anderson Imbert, Enrique (1987), *Historia de la literatura hispanoamericana II* (5ta. edición). México: Fondo de Cultura Económica.

- Arana Palacios, Jesús (2004), "La vuelta a la oralidad", en Revista TK, Asociación Navarra de Bibliotecarios, España. Recuperado en junio de 2009, de <http://www.asnabi.com/revista-tk/revista-tk-16/18arana.pdf>
- Bajtín, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- _____ (1990), *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- _____ (2000), *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus.
- Barei, Silvia N. y Pampa O. Arán (2003), "El texto artístico en el texto y la cultura latinoamericana", en *Entretex-tos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, núm. 2, noviembre, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Granada, Granada.
- Barrientos, José (2001), *Ficción-histórica. La nueva novela histórica hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Textos de Difusión Cultural).
- Bouvet, Nora Esperanza (2009), *Poder y escritura. El doctor Francia y la construcción del Estado paraguayo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba)/ Universidad de Buenos Aires.
- Burgos, Fernando (1985), *La novela moderna hispanoamericana*. Madrid: Orígenes.
- Burrola Encinas, Rosa María (2006), *Hijo de hombre: entre la Historia y la utopía* (tesis para obtener el grado de maestro en Letras). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Camarero, Jesús (2004), *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. México: Anthropos.
- Carpentier, Alejo (1981), *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI.
- De Toro, Fernando (2003), “Roa Bastos, Borges y Derrida: escritura y deconstrucción”, en *Revista del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana*, vol. 1, núm. 1, México.
- Doležel, Lubomír (1997), *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis.
- Domenella, Ana Rosa (coord.) (2002), *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa.
- Eloy Martínez, Tomás (1978), “Yo, Augusto Roa Bastos”, entrevista inédita publicada en *El Nacional*, Buenos Aires, Argentina, el 8 de mayo de 2005. Recuperado el 7 de febrero de 2012, de http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/roa_bastos/yo.htm
- Filinich, María Isabel (2007), *Enunciación*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba).
- Fuentes, Carlos (1993), *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme).
- Franco, Jean, y otros (1986), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor/Folios Ediciones.
- Gaspar, Catalina (1996), *Escritura y metaficción*. Caracas: La Casa de Bello.

Genette, Gérard (2001), *Umbrales*. México: Siglo XXI.

Gómez, Francisco Vicente (2011), *Poética del proceso discursivo: Mijail M. Bajtín*. Universidad de Murcia. Recuperado el 23 de abril de 2011, de http://www.google.com/url?sa=t&source=web&cd=3&ved=0CCUQFjAC&url=http%3A%2F%2Fespcio.uned.es%2Ffez%2Feserv.php%3Fpid%3Dbibliuned%3AEpos-3511990F-D0B5-34EC-BA4F-35EDCA064A1D%26dsID%3DPDF&rct=j&q=bajtin%20y%20todorov&ei=3K-3Tb6SDZTEsAPayoipAQ&usg=AFQjCNHNMiUpfShGD_Q4hNlzWsHMho_S1A&cad=rja

González Esteva, Ma. de la Concepción (2011), *Historia y ficción. Una relación de poder en Yo el Supremo, de Augusto Roa Bastos* (tesis para obtener el grado de doctor en Letras). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Herrero-Olaizola, Alejandro (2000), *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Verbum.

Kaminsky, Gregorio (2000), *Escrituras interferidas. Singularidad, resonancia, propagación*. Buenos Aires: Paidós.

Kundera, Milán (1992), *El arte de la novela*. México: Vuelta.

Kurz, Andreas (2010), “El autoengaño de los intelectuales según Ángel Rama”, en *Escritura y esquizofrenia*. México: Universidad de Guanajuato/El Colegio de San Luis.

Larios, Marco Aurelio (1990), *Acercamientos críticos a Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*. México: Universidad de Guadalajara.

- Marcos, Juan Manuel (1983), *Roa Bastos, precursor del post-boom*. Colombia: Katún.
- Marcone, Jorge (1997), *Oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Marinone, Mónica (2004), “Redefinir identidades y fronteras: Augusto Roa Bastos y la escritura del nosotros”, en *e-l@tina. Revista Electrónica de Estudios Latinoamericanos*, vol. 2, núm. 7, abril-junio, pp. 3-11.
- Martul Tobio, Luis (1977), “Las funciones del narrador en la obra de Roa Bastos”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (núm. 6, pp. 151-177). Madrid: Universidad Complutense-Facultad de Filología.
- Medina, Dante (1990), *Acercamientos críticos a Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*. México: Universidad de Guadalajara.
- Méndez-Faith, Teresa (1994), *Breve diccionario de literatura paraguaya*. Asunción: El lector (colección Biblioteca Paraguaya) (versión electrónica).
- Méndez-Faith, Teresa, “Paraguay: panorama de la poesía actual”. Recuperado el 30 de marzo del 2008, de <http://www.revista.agulha.nom.br/bh4faith.htm>
- Menton, Seymour (1993), *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno Durán, Rafael Humberto y otros (1986), *Semana del autor. Augusto Roa Bastos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana/Ediciones Cultura Hispánica.

- Ong, Walter J. (1996), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega, Julio (1998), *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Pappe, Silvia (1987), *Desconfianza e insolencia. Estudios sobre la obra de Augusto Roa Bastos*. México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México/Colegio de Letras.
- Parra Ortiz, Richard (2008), “Yo el Supremo: la fatalidad de la escritura y el poder”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense, Madrid. Recuperado el 11 de noviembre de 2008, de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/escpoder.html>
- Pacheco, Carlos, y otros (1986), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor/Folios Ediciones.
- Pacheco, Carlos (1996), “La voz en la letra: sobre la construcción de la oralidad en la ficción latinoamericana”, en *Version 6*. México: UAM-X. Recuperado en junio de 2009, de http://version.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=135
- Pons, María Cristina (1996), *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI.
- Pulido Herraéz, María Begoña (2005), *Poéticas de la novela histórica contemporánea: La Campaña, El general en su laberinto y El mundo alucinante* (tesis para obtener el

grado de doctor en Letras). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Quintanilla Coro, Víctor Hugo (1999), “Memoria e imaginario social: de la oralidad a la escritura”, en *Estudios Hispánicos en la Red*. Recuperado de <http://fis.ucalgary.ca/ACH/JAGM/quintanilla.htm>

Rama, Ángel (1985), *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

_____ (1998), *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Roa Bastos, Augusto (1986a), *Semana del autor. Augusto Roa Bastos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana/Ediciones Cultura Hispánica.

_____ (1986b), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor/Folios Ediciones.

_____ (1989), “Discurso de aceptación del Premio Cervantes”. Recuperado el 7 de febrero de 2012, de <http://usuarios.lycos.es/precervantes/ceremonia/roa.html>

_____ (2005), *Yo el Supremo*. Madrid: Cátedra.

Roca, José Luis (1986), *Semana del autor. Augusto Roa Bastos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana/Ediciones Cultura Hispánica.

Rodríguez Alcalá de González Odone, Beatriz (1975), “Yo el Supremo visto por su autor y aproximaciones”, en *Comentarios sobre Yo el Supremo* (pp. 9-32). Asunción: Casa del Libro.

- Ruffinelli, Jorge (1986), *La escritura invisible. Arlt, Borges, García Márquez, Roa Bastos...* Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Salcido Serrano, Rocío del Carmen (s/a), *La constitución aporética de la representación del pasado en la crítica historiográfica de Paul Ricoeur*. Recuperado de http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/takwa/Takwa9/rocio_salcido.pdf
- Sandoval, Adriana (1989), *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana. 1851-1978*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Seydel, Ute (2002), “Ficción histórica en la segunda mitad del siglo xx: conceptos y definiciones”, en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 25, enero-junio, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- Sosnowski, Saúl y otros (1986), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor/Folios Ediciones.
- Tedio, Guillermo (2004), “Historia, ficción, poder y lenguaje en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 28, Universidad Complutense, Madrid. Recuperado el 20 de diciembre de 2012, de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/yosuprem.html>
- Vergara Anderson, Luis (s/a), *El anhelo de una memoria reconciliada: Paul Ricoeur y la representación del pasado*. Recuperado de <http://foroiberoideas.cervantesvirtual.com/resenias/data/31.pdf>

Zavala, Lauro (1993), *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco.

Zbinden, Karine (2007), “El yo, el otro y el tercero: el legado de Bajtín en Todorov”, en *Acta poética*, primavera, vol. 27, núm. 1, pp. 327-339, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de <http://www.google.com/url?sa=t&source=web&cd=1&ved=0CByQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.iifl.unam.mx%2Fhtml-docs%2FActa-poetica%2F27-1%2F325-340.pdf&rct=j&q=bajtín%20y%20todorov&ei=3K->

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino
Rector General

Dr. Héctor Efraín Rodríguez de la Rosa
Secretario General

Dr. Sergio Antonio Silva Muñoz
Secretario Académico

Dr. Jorge Alberto Romero Hidalgo
Secretario de Gestión y Desarrollo

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón
Titular del Programa Editorial Universitario

La poética de la escritura
en Yo el Supremo,
de Augusto Roa Bastos

terminó su producción electrónica
en agosto de 2019 en el
Programa Editorial Universitario,
Alonso núm. 12, Centro, C. P. 36000,
Guanajuato, Gto.

En su composición se utilizó la fuente
tipográfica Bell MT de 11/14.6 puntos,
y el cuidado de la edición estuvo a cargo
de Martín Eduardo Martínez Granados.