



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES

**HISTORIA Y FICCIÓN. UNA RELACIÓN
DE PODER EN *YO EL SUPREMO* DE
AUGUSTO ROA BASTOS**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA
MA. DE LA CONCEPCIÓN GONZÁLEZ ESTEVA



ASESOR: DR. GABRIEL WEISZ

MÉXICO, D. F., MAYO, 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mi papá y mi mamá que estuvieron,
están y siempre estarán a mi lado.

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de esta tesis no hubiera sido posible sin la ayuda y el apoyo de algunas personas a las que deseo agradecer.

En primer lugar al querido Dr. Gabriel Weisz quien, durante los últimos cuatro años, no se contentó con guiar solamente mi trabajo, sino que siempre me exigió ir más allá de lo obvio, profundizar y cuestionar lo que solemos dar por sentado; se preocupó por mi formación como investigadora y me mostró con el ejemplo lo que es ser realmente un intelectual pero, sobre todo, lo que es ser una persona profundamente humana.

A la Dra. Nair Anaya que, desde aún antes de comenzar siquiera la maestría, me ha aconsejado siempre con una increíble y entregada disposición, ayudándome a lograr en todo momento mis objetivos, sin importar el trabajo que esto pueda significar para ella o para la Coordinación del posgrado.

A la Dra. Adriana Sandoval que se comportó durante todo el proceso como una verdadera Profesora, en todo el sentido de la palabra, recomendando siempre la lectura adecuada, leyendo una y mil veces si era necesario el trabajo entregado, pasando horas y horas de revisión a mi lado.

A la Dra. Silvia Pappe que estuvo siempre dispuesta, con una inigualable generosidad, a explicar todo, a retomar hasta los más banales conceptos y explicarlos de nuevo.

A la Dra. Begoña Pulido que con su aguda inteligencia fue capaz de dar forma final a un trabajo que parecía no tener fin.

Y, muy en especial, deseo agradecer a la Mtra. Patricia Argomedo, el gran cariño con el que me ha apoyado desde que terminé la licenciatura y me tomó bajo su ala.

ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	1
<u>YO EL SUPREMO EN LA HISTORIA Y LA LITERATURA</u>	9
<u>1. LA SUPREMA RECUSACIÓN DEL PODER</u>	41
<u>EL TEXTO HISTORIOGRÁFICO</u>	45
<u>LA IRONÍA Y OTRAS ESTRATEGIAS</u>	70
<u>TRANSTEXTUALIDADES</u>	99
<u>2. LA SUPREMA REPROBACIÓN DE LA HISTORIA</u>	115
<u>MITO E HISTORIA</u>	122
<u>3. POSIBILIDADES</u>	151
<u>4. CONCLUSIONES</u>	172
<u>ANEXO</u>	181
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	195

INTRODUCCIÓN

El último siglo se ha caracterizado por la desconfianza en el significado. Desde que Ferdinand de Saussure planteó, a principios del siglo XX, el concepto de la arbitrariedad del signo, distintas disciplinas como la Historia, la Filosofía, la Psicología y, por supuesto, la Literatura, entre otras, se vieron forzadas a replantear sus sistemas epistemológicos e incluso sus objetos de estudio, desde una nueva visión del lenguaje en la que éste funge como determinante cultural y como elemento mediante el cual no sólo se expresan, sino que también se pueden crear los conceptos que rigen nuestras vidas. Este repensar el mundo y la cultura desde nuevas perspectivas ha traído una infinidad de modificaciones en todos los ámbitos de nuestra vida. Una de ellas es la posibilidad de poner a prueba las construcciones que hacemos con el lenguaje y situarlas dentro de los ámbitos del poder, lo que, a su vez, permite desmontar esos discursos y buscar un mayor equilibrio en las relaciones que sustentan. Específicamente la relación entre la Historia y la Literatura se ha visto replanteada a partir de este constante cuestionamiento del conocimiento y la cultura.

Esta tesis busca determinar hasta qué punto y cómo, la novela *Yo el Supremo*(1974) de Augusto Roa Bastos, se interna en la problemática entre Historia y Literatura, cuestionando con ello diversos discursos de poder. La novela trabaja el espacio fronterizo que se crea entre la Literatura y la Historia por medio de una gran cantidad de estrategias, dentro de las cuales destacan la intertextualidad, la parodia de otros textos, el palimpsesto, el dialogismo y la polifonía, y muestra que las dos disciplinas son sistemas de significación

en nuestra cultura, modos de mediar el mundo en la búsqueda de un significado.

"El espacio configurado por los lazos entre la Historia y la Literatura se caracteriza por lo ambiguo de sus fronteras y por la multiplicidad de interrogantes que suscita la existencia, real o virtual, de semejantes lazos"¹. Es este espacio de incertidumbre el que permite poner en evidencia o, al menos, cuestionar los discursos que aparecen en el texto, el cual se distingue por la gran variedad de discursos de los que echa mano. Cualquier tipo de discurso es un objeto cultural que está sujeto a la intertextualidad y los discursos, tomados de diversos ámbitos culturales para la novela de Roa Bastos, entablan dentro de ella un diálogo extremo que crea ciertos espacios de indeterminación, al no permitir que ninguno de dichos discursos y/o textos tenga preponderancia sobre otro. Aún más, el tipo de poder que enfrenta Roa Bastos con su novela va más allá del poder dictatorial. Cuestiona 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.

Debido a los grandes desafíos y a la gran cantidad de estrategias que presenta *Yo el Supremo*, me parece necesario presentar dentro de este apartado una pequeña introducción a la novela donde se exponga el lugar que la crítica le ha asignado en la literatura y algunos indicios sobre la estructura y las estrategias de la novela. Por otra parte, debo aclarar que la enormidad de la novela de Roa Bastos, hace imposible abarcarla en todos sus aspectos por lo que tan sólo me acercaré a algunos elementos que son necesarios conocer para alcanzar a percibir la interminable polisemia e intertextualidad del texto que problematizan, dentro de la novela, la relación entre Literatura e Historia.

A fin de alcanzar el objetivo propuesto, comenzaré por establecer dentro del primer

¹ Françoise Perus, *Historia y literatura*, México: Instituto Mora, 1994, p. 7.

capítulo, de manera muy somera y a partir de las teorías de Michel Foucault, Richard Adams, Terry Eagleton, Murray Edelman y Norman Fairclough, la forma en que aplicaré términos como discurso y poder y la relación entre ellos, la Historia y la Literatura. En seguida, se identificarán los resultados que tienen la ironía, la parodia de los textos historiográficos y el dialogismo, dentro de esta novela, en términos de un enfrentamiento del poder que termina por crear un juego de desdoblamiento pronominal en el que se manifiestan la creación, la aplicación y el desmantelamiento del poder, específicamente para la historiografía y algunos sistemas de conocimiento. Finalmente, analizaré cómo la intertextualidad de la novela, que supera cualquier margen posible, evidencia al lenguaje mismo y todo tipo de constructo, discurso o artefacto cultural como posible instrumento de poder, pero también como susceptible de ser puesto en duda, de ser llevado a otro nivel, de desaparecer, en fin, de tener muchas otras posibilidades, además de las que cultural e históricamente ha sido dotado.

Una vez detectadas en la novela las estrategias de reprobación y enfrentamiento del poder, en el segundo capítulo, buscaré detectar cómo se aplican las mismas a la historiografía y qué efectos producen en ella como discurso de poder. Finalmente, en el último capítulo se intenta dejar asentadas algunas de las posibilidades que dan estas estrategias en la novela.

Para esta tesis, de manera particular me enfocaré en el discurso como un proceso de interacción socioverbal continua de un gran número de variables que se influyen entre sí y se relacionan de diversas maneras pero que dependen de un entramado tropológico. El tipo de entramado que predomina, específicamente en un texto histórico, está relacionado, de acuerdo con Hayden White, con el tipo de ideología que el autor del texto sustenta o desea transmitir y por lo tanto con el tipo de relaciones de poder que establece.

Apoyándome en la teoría de los tropos de Hayden White, exploraré las relaciones de poder que se establecen en el texto de Julio César Chaves, *El Supremo Dictador, Biografía de José Gaspar de Francia*; la relación de la novela de Roa Bastos con este texto y otros textos históricos que le preceden, que es básicamente una relación intertextual, y cómo en *Yo el Supremo* se disloca el modelo tropológico de los hipotextos históricos de los que abreva o que parodia y cómo los hace formar parte de la ironía que impera en la novela. White parte de la idea de que las formas de la narrativa histórica “son todas igualmente relativistas, igualmente limitadas por el lenguaje escogido que delimita lo que es posible decir sobre el sujeto en estudio”² y de que ningún suceso es una historia por sí mismo y la tarea del historiador es transferir los hechos a un marco narrativo, lo que, al enmarcar los sucesos en una línea continua y lógica de acontecimientos, permite que los sucesos tomen la forma de una historia creíble³. De esta manera, las relaciones entre los acontecimientos no ocurren espontáneamente, sino que son el resultado de la reflexión del historiador, quien, dependiendo de la inclinación ideológica recurrirá a formas “poéticas” específicas para transformar los hechos mismos (*res gestae*) en hechos conocidos mediante la Historia (*historia rerum gestarum*)⁴. De acuerdo con esta teoría, los textos históricos de los cuales abreva *Yo el Supremo* sustentan una ideología específica que se puede identificar al distinguir el modo tropológico en el que fueron escritos. Cuando Roa Bastos se apropia de los textos, transforma el entramado tropológico de los mismos y los lleva al plano de la ironía. La sola apropiación de los hipotextos históricos supone ya un enfrentamiento al poder de los propios textos, pues pone en evidencia la inclinación ideológica de los mismos, y al de la historiografía,

2 Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Jhon Hopkins University Press, 2000, p. 117.

3 La verosimilitud de una historia, en el sentido de una narración, está relacionada con la supuesta lógica de los acontecimientos, lo cual no significa que algunos hechos, aparentemente ilógicos, no hayan sucedido.

4 Véase http://www.ugm.cl/institutos/ced/articulos/2004/JRAD_Epistemologia_Historia-2.html (24/09/08).

que es mostrada como un constructo que depende no sólo de los hechos históricos sino de la forma de entramar la narración necesaria para presentar un hecho histórico. Al develar la ideología del texto histórico y al reubicarlo en un nuevo contexto mediante la ironía, Roa Bastos posibilita la presencia simultánea de una multiplicidad de significados que, por sí mismos, son inherentes a todo texto y que crean un espacio de ambigüedad donde nuevos significados pueden tomar preponderancia sobre otros que se daban por sentados. Al presentar las nuevas posibilidades del texto histórico, Roa Bastos lo muestra, al igual que a cualquier tipo de texto, como un objeto cultural reintérprete de la realidad, cuyo referente se encuentra fuera de sí mismo. De esta forma, el pasado histórico, al ser construido con base en otros textos y de no sostener un único y autorreferenciable conocimiento, pierde su estatuto de objeto científico de conocimiento y se muestra como un constructo y un instrumento cognitivo atrapado en una red de textos, la llamada intertextualidad, de la cual no puede escapar.

Es esta misma intertextualidad junto con la polifonía lo que permite a Roa Bastos construir el doble sentido implícito en la ironía. De hecho, de acuerdo con Linda Hutcheon la parodia, que es una de las principales formas intertextuales que se presentan en *Yo el Supremo*, es “...a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity”⁵. Esta definición parte de las alternativas que tradicionalmente presenta la ironía –conservativa y subversiva–, mismas alternativas que la parodia presenta. La ironía es por sí misma una forma de discurso indirecto de doble voz que funciona de manera tal que las dobles significaciones se multiplican de manera exponencial y terminan por poner en duda el sentido de lo dicho en la novela y en los textos parodiados o copiados. De alguna forma, la ironía es una especie de distanciamiento que nos

⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Arts Forms*, Chicago: University of Illinois Press, 1985, p.xii

permite reírnos aún de nosotros mismos y mirar con ojo crítico las situaciones presentadas. En cuanto a la ironía como elemento retórico y estrategia, parto de los conceptos teóricos aportados por Wayne Booth y Linda Hutcheon. Sin embargo esta última teórica también es un punto de partida indispensable cuando se trata de parodia.

Para acercarme a la relación que existe entre la gran cantidad de textos que desfilan por la novela partiré de la idea de transtextualidad⁶ de Genette que nos permite identificar qué tipo de diálogos se establecen entre los textos literarios y las diferentes disciplinas que desfilan por la novela de Roa Bastos. La literatura contemporánea, la teoría crítica y en especial algunas obras como *Yo el Supremo*, entre muchas otras, han demostrado que ningún texto es independiente en cuanto a su significado.

El problema básico que presenta *Yo el Supremo* es un asunto de intertextualidad en el sentido más amplio de la palabra, no sólo entre textos escritos sino entre tipos de discursos y disciplinas. Como Roland Barthes⁷ recuerda, la palabra *texto* se refiere, originalmente, a un tejido. La idea de texto y por lo tanto de intertextualidad dependen del tejido, de la red compuesta por los hilos no sólo de lo ya escrito y lo ya leído, sino también de todos los discursos que le rodean. Estas relaciones se pueden presentar de diferentes maneras: pueden involucrar la pluralidad de los signos, establecerse a través del contexto cultural y el propio texto, o establecer la relación de este último con el sistema literario, o se pueden dar a través de una relación de transformación de un texto por otro como lo hace *Yo el Supremo* con el texto de Julio César Chaves, la obra de Shakespeare, otros historiadores, Cervantes e incluso con la propia obra de Roa Bastos. A esta

⁶ Conviene aclarar que de aquí en adelante la definición a la que aludiremos cuando nos refiramos a intertextualidad, será la que subyace tras el término aportado por Julia Kristeva, que implica las diferentes relaciones entre textos, y que es equivalente al término de transtextualidad aportado por Gérard Genette, quien da otro significado a intertextualidad. Para Genette la transtextualidad es la trascendencia textual de un texto respecto a otro. *Cfr.* Gerald Genette, *Palimpsestos la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989

⁷ Véase Roland Barthes, *Image-Music-Text*, trad. de Stephen Heat, Londres: Fontana, 1977, p. 159.

interminable red de relaciones Genette le ha dado el nombre de *transtextualidad*⁸ y, a partir de ella, dentro de *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982), ha definido, caracterizado y clasificado las diferentes relaciones textuales⁹ de una forma extremadamente clara que, a diferencia de la propuesta de Kristeva, que plantea un rastreo casi infinito de estas relaciones, permite acercarse de una manera más pragmática a la intertextualidad específica de textos individuales y esto, en el caso de textos como *Yo el Supremo*, es invaluable, pues cuando uno intenta abordarlo parece interminable.

Por otra parte, todas las estrategias utilizadas por Roa Bastos en esta novela pasan o están teñidas por una presencia manifiesta de lo que Mijaíl Bajtín denominara polifonía¹⁰, misma que conforma una red estética, en el sentido de que es este concepto el que de alguna manera cohesionaría estéticamente toda la novela.

Bajtín rechaza la concepción de un "yo" individualista y privado; el "yo" es esencialmente social. Cada individuo se constituye como un colectivo de numerosos "yoes" que ha asimilado a lo largo de su vida, algunos de los cuales provienen del pasado; estos "yoes" se encuentran en los lenguajes, las "voces" habladas por otros y que pertenecen a fuentes distintas (ciencia, arte, religión, clase, etcétera). 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. El análisis de la lengua en su totalidad

8 La trascendencia textual o transtextualidad, desde el punto de vista de Genette, incluye la imitación, la transformación y la clasificación de los tipos de discurso, junto con las categorías temáticas, modales, genéricas y formales y la categorización de la poética tradicional.

9 Para el análisis de la novela *Yo el Supremo* limitaré la revisión de relaciones textuales, siempre y cuando así sea posible, a la hipertextualidad, específicamente a la parodia y el pastiche.

10 Mijaíl Bajtín, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minnesota: U of Minnesota Press, 1984, pp. 5-46.

concreta y viviente conduce al análisis translingüístico, en otras palabras, a la polifonía, al conjunto de las "voces" capaz de generar nuevas informaciones para diferentes receptores. La literatura por ello, no refleja la realidad sino que se alimenta de diferentes conceptos -económicos, filosóficos y sociales- que afectan la realidad, y así elabora e interpreta esa realidad, interpretación que es una evaluación de esa misma realidad. El discurso crea así un objeto, que a su vez es discurso, en el que el escritor, como "yo" social, aparece como mediador y en el que el lector puede ser autor en la medida en que todos somos autores cuando hablamos, escuchamos, leemos o escribimos.

A partir de esta estética de la polifonía¹¹, el texto se caracteriza esencialmente por la naturaleza ambigua de la palabra y la versatilidad significativa del lenguaje en su proyección histórica, y la inscripción del discurso en una pragmática comunicativa. Esto se traduce en una modificación del estatuto del discurso, del texto, del autor y del lector que se va a reflejar a través de toda la novela como una evidencia constante de los distintos rejugos de poder que se encuentran detrás de cada discurso.

Al final, la multitud de estrategias utilizadas por el autor dentro de la novela, terminan por crear un texto que abre un espacio donde es posible pensar en nuevas alternativas para antiguas relaciones y viejos discursos de poder. Estas estrategias lo que ponen de manifiesto es una escritura concebida como artefacto¹² de movilización del lector subalterno, al mismo tiempo que ponen en evidencia la precariedad del lenguaje en el sentido de su inestabilidad y de la ambigüedad que esto produce.

Esto no implica que las estrategias usadas en la novela sean el único camino para

¹¹ En el sentido de que la multiplicidad de voces crean una estética precisa y específica dentro y para la novela.

¹² Artefacto en el sentido de que está hecho con destreza para un fin determinado. En este caso, poner en evidencia los mecanismos del poder.

cuestionar un discurso o que el poder se manifieste exclusivamente a través del discurso. Sin embargo, sí representa un acercamiento a algunas de las formas más importantes con las que cuenta la literatura para evidenciar y, si es posible, reconstruir los mecanismos de poder. La importancia de esto radica, dentro de un panorama más amplio que el de la literatura y la teoría, en que sólo en la medida en que tomemos conciencia de que podemos ser manipulados de diversas formas, entre ellas el discurso, y de que cualquier discurso se puede cuestionar, seremos capaces de elegir, si no más libremente al menos sí más conscientemente, nuestra propia identidad, es decir, quiénes somos y qué papel jugamos en las relaciones de poder.

YO EL SUPREMO EN LA HISTORIA Y LA LITERATURA

A mediados del siglo XX, con el resurgimiento de las dictaduras en Latinoamérica, algunos novelistas de la región se dieron a la tarea de reflexionar, sirviéndose de la novela como instrumento, sobre el origen y el sistema político de los regímenes dictatoriales. Dentro de las novelas escritas sobre el tema, *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, se destaca tanto por su formato como por las estrategias a las que recurre el autor. La novela atestigua el conocimiento, por parte de su autor, de la investigación histórica y de los muchos libros más o menos polémicos que habían sido escritos alrededor de la figura del dictador paraguayo. También del siglo XX, proviene uno de los textos más conocidos sobre el tema: *El Supremo Dictador* (1964) de Julio César Chaves, figura trascendental de la cultura paraguaya, presidente de la Academia Paraguaya de la Historia, considerado uno de los principales historiadores de ese país, pero sobre todo, escritor de la obra que se considera como la biografía más “objetiva y seria” sobre el dictador José Gaspar Rodríguez de Francia. Roa Bastos tomó de este libro la mayor parte de sus

citas y creó una parodia de la biografía del personaje, incluso el título de la novela parece provenir de la biografía escrita por Chaves.

Debido al tamaño descomunal de la figura, no sólo de la creada por Roa Bastos o por Chaves, sino de la propia figura histórica, es pertinente abordar al personaje original desde los datos no controvertidos, es decir, aquellos en los que todos los historiadores coinciden que nos permitirán crear una imagen más certera del dictador.

El Supremo, José Gaspar Rodríguez de Francia, nació en 1766, a tan sólo un año de la expulsión de los jesuitas del imperio español. Estudió con los franciscanos, los dominicanos y en el Colegio Real de Córdoba. Creció rodeado de las ideas de los enciclopedistas y el patriotismo acendrado y quedó marcado siempre por este clima de cambio e independencia. Durante los años que ejerció como abogado ganó fama de incorruptible y honesto, sin que esto impidiera que llevara una vida disipada. Ya en 1808 fue electo alcalde de Asunción y, en 1809, representante del Paraguay ante la Junta Central del Gobierno Virreinal. Ante esta junta no se presenta nunca y en 1810 anuncia públicamente: “El Paraguay no es ni un patrimonio de España ni una provincia de Buenos Aires. El Paraguay es independiente. La única cuestión es cómo defender y salvaguardar nuestra independencia contra España, contra Lima, contra Buenos Aires y contra el Brasil”¹³.

A partir de aquí, son cinco los momentos clave de la ascensión al poder de José Gaspar de Francia: el ingreso al Congreso en 1811; regreso al gobierno en 1812, Congreso de octubre de 1813, donde es elegido cónsul de la “Primera República del Sur en el Paraguay uno e indivisible”; Congreso de septiembre de 1814, donde se le hace “Dictador Supremo de la República” y, por último, el Congreso de junio de 1816, donde se le elige “Dictador Perpetuo de la República”.

¹³ Georges Fournial, *Elisa Alicia Lynch-Guerrera contra los ingleses y la Triple Alianza*, trad. Rubén Bareiro Saguier, Asunción-Paraguay: Editorial Servilibro, 2008, p. 11.

Francia ejerce el poder supremo durante 26 años, de 1814 a 1840, año en que muere. Deja tras de sí un tesoro público sumamente cuantioso y un testamento de posesiones personales sumamente modestas; la primera reforma agraria del continente; una ciudad renovada a costa de las grandes casonas demolidas de las familias adineradas; un país con las fronteras herméticamente cerradas donde Bonpland quedó atrapado durante varios años, pero que impidió cualquier tipo de intervención; una delicada relación con la Iglesia, que coincidía con la política a favor de los *sans culottes* de Robespierre; escuela para cinco mil alumnos en un país con doscientos mil habitantes, en una época y lugar donde la educación primaria gratuita no era la norma; trescientos cincuenta detenidos en 1821, el doble en 1839, con un estimado máximo de ochocientos, de los cuales menos de la mitad eran prisioneros políticos y un total de sesenta y ocho fusilados, dentro de los que se incluyen asesinos y salteadores.

La imponente figura de José Gaspar Rodríguez de Francia pervive hasta el día de hoy. El dictador y su régimen son materia de innumerables leyendas, todas ellas contradictorias y, a pesar de que las investigaciones al respecto han logrado una imagen más precisa de la vida y obra del dictador, de sus logros y sus fallos, las leyendas y las contradicciones se mantienen enriquecidas con nuevas resonancias. Ejemplo de ello es *Yo el Supremo*, cuya anécdota es bastante simple: el texto parte de un panfleto clavado en la puerta de la iglesia, donde se anuncia la muerte del Supremo Dictador de Paraguay y, por lo tanto, del supuesto autor de la novela. De ahí en adelante, en medio de la búsqueda del infame autor del panfleto, el dictador muerto nos relata diversos episodios de su vida, de la historia e, incluso, de su muerte.

Sin embargo, la aparición de esta novela, en el momento en que lo hizo, no es coincidencia; a mediados de los años setenta, la figura del dictador, específicamente

latinoamericano, reapareció con renovada fuerza de la mano de una serie de novelas cuyo tema giraba alrededor del origen y el efecto del sistema político de los regímenes dictatoriales. De acuerdo con Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*, uno de los arquetipos más antiguos de América Latina es la figura del dictador, ya sea a escala nacional o regional. De las novelas que en estas latitudes se han escrito sobre el tema, algunas de las que destacan, además de *Yo el Supremo*, son: *Amalia* (1855) de José Mármol, considerada como la primera que tiene como centro la figura dictatorial en nuestro continente; *El señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias; *El otoño del Patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez y *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier.

La novela de Roa Bastos pertenece a una serie de textos que se agrupan en torno al auge y renovación de la novela histórica, que aunque se da con mayor fuerza a partir de 1970, en nuestro continente comienza ya, desde finales de los años cuarenta. El cambio surge a partir de dos variables: las dudas postmodernas y eurocéntricas sobre la validez de las narrativas de legitimación, dentro de las cuales se encuentra la Historia y se constituyen algunos discursos de poder, y la inestabilidad política latinoamericana generada por una larga sucesión de regímenes autoritarios. En estas circunstancias, *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, surge como punto de partida de un innovador enfoque de la materia histórica tratada hasta entonces en la literatura. El texto da inicio a la "nueva novela histórica"¹⁴ y genera, según Alexis Márquez Rodríguez, una larga serie de textos que el autor cita parcialmente con el objeto de reproducir la

¹⁴ A inicios de los 90s surge otra vez el término de "Nueva novela histórica", misma que difiere en muchos sentidos de la de los 70s. Básicamente la de los 90s tiene un contenido más histórico que novelesco y surge a partir de la caída del muro de Berlín en 1989 y a la subsiguiente desintegración de la Unión Soviética dos años después; a la derrota electoral de los sandinistas en 1990 y a la firma de acuerdos de paz en El Salvador en 1992 y en Guatemala en 1996; en fin, a la Revolución Neoliberal. Las novelas que destacan de este período son: *La campaña* (1990) de Carlos Fuentes, *Rasero* (1993) del químico mexicano Francisco Rebolledo (1950) y *Margarita, está linda la mar* (1998) de Sergio Ramírez.

amplitud del fenómeno: del mismo Carpentier, *El Arpa y la sombra* (1979); del peruano Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* (1981); de los venezolanos Francisco Herrera Luque, *La luna de Fausto* (1983), de Denzil Romero, *La tragedia del generalísimo* (1983) y de Manuel Trujillo, *El gran dispensador* (1983); del cubano Lisandro Otero, *Temporada de Ángeles* (1983); del argentino Abel Posse, *Daimón* (1981) y *Los Perros del Paraíso* (1983); del uruguayo Antonio Larreta, *Volavérunt* (1980); de nuevo, de un venezolano, Arturo Uslar Pietri, *La Isla de Robinson* (1981) y de Miguel Otero Silva, *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* (1979) y *La piedra que era Cristo* (1984)¹⁵.

Comentario aparte precisa *Tirano Banderas* (1926) de Ramón del Valle-Inclán, novela que trata de un dictador sudamericano y que a pesar de haber sido escrita por un español, tuvo una influencia especialmente importante en la escritura de *Yo el Supremo*:

En lo referente a mi novela *Yo el Supremo*, confieso que no podría haberla escrito sin ambos antecedentes, el real y el legendario, de *Tirano Banderas*. En conversación reciente con mi amigo Rafael Conte, le comenté que el tema de la novela me ha perseguido desde mi juventud. Pero siempre, como en una pesadilla, el personaje del Supremo siempre aparecía dándome la espalda. Cuando leí por primera vez la novela de Valle-Inclán, la oscura y telescópica imagen de Santos Banderas en el balcón del palacio gubernamental me permitió ver, cara a cara, a mi propio personaje cuyo rostro había estado oculto¹⁶.

Más allá de que la aparición casi simultánea de las novelas sobre dictaduras de García Márquez, Alejo Carpentier y Roa Bastos se deba a un acuerdo explícito de sus autores¹⁷, me parece que lo que hay que destacar es que *Yo el Supremo*, con todo y su originalidad, pertenece a una larga tradición de novelas latinoamericanas sobre el tema y que las que se mencionaron "aparecieron en

15 Alexis Márquez Rodríguez, *Arturo Uslar Pietri y la Nueva Novela Histórica Hispanoamericana, A propósito de «La isla de Robinson»*, Caracas: Ediciones de la Contraloría General de la República, 1986, p.13.

16 Augusto Roa Bastos, "Valle-Inclán, fundador de la saga de los dictadores latinoamericanos", *ABC, Sábado Cultural*, N° 257(4-1-1986), p. 10.

17 Cfr. Adriana Sandoval, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)*, México:UNAM, 1989, p. 9.

un momento crucial de la historia del continente, cuando la dictadura personal perdía rápidamente importancia y se convertía en un anacronismo histórico"¹⁸. En este contexto, era tarea inevitable de Augusto Roa Bastos, como novelista paraguayo, dedicarse a la figura del Supremo Dictador, José Gaspar Rodríguez de Francia. La imponente figura de la persona del dictador y su carácter misterioso y contradictorio hicieron de esta tarea un verdadero desafío que dio frutos: una novela que, hasta la fecha y debido a su riqueza, es fuente inagotable de críticas y análisis sobre las estrategias literarias que, entre muchas otras cosas, rechazan distintos discursos de poder.

Entre los trabajos más importantes sobre *Yo el Supremo*, destacan los realizados en 1976 dentro del *Seminario sobre "Yo el Supremo"*, de A. Roa Bastos, y los resultantes del segundo seminario sobre el tema, reunidos en *Textos sobre el texto* de 1980, ambos seminarios llevados a cabo en Poitiers, Francia¹⁹; los reunidos en *Comentarios sobre "Yo el Supremo"* de 1975 y en el número monográfico dedicado a Roa bastos de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 18. Dentro de los críticos que se han ocupado de la novela destacan, además de los que participaron en los seminarios de Poitiers como Rubén Bareiro Saguier, Georges Fournail y Jean L. Andreu, Ángel Rama, Noé Jitrik, Mario Benedetti, Milagros Ezquerro, Beatriz Sarlo y Peter Turton. Es importante notar que los primeros trabajo sobre la novela surgieron a tan sólo dos años de su publicación, lo cual es un indicador del alcance que el texto tuvo para la literatura. Sin embargo, los trabajos críticos sobre el tema son sumamente difíciles de encontrar pues la mayoría se reducen a artículos en revistas literarias o a memorias de diversos congresos y coloquios.

Incluso, algunos de los trabajos ya no se editan y sólo se pueden consultar en bibliotecas muy

¹⁸ Karl Kohut, "Yo el Supremo: reflexión histórica y realidad política actual", *Actas del coloquio franco-alemán*, 1-3 junio, ed. de Ludwig Schrader, Düsseldorf, Tübingen, Niemeyer, 1984, VIII. Iberoromania, Beiheft, p. 2.

¹⁹ No es casualidad que el primer país que se ocupa de la novela de Roa Bastos sea Francia. En 1976 el autor llegó exiliado a ese país, invitado por la Universidad de Toulouse. Las teorías sobre las relaciones de poder y el discurso de Michel Foucault, sumadas a las aportadas por el estructuralismo y el postestructuralismo, estaban obligando a replantearse muchos de los planteamientos teóricos de la época.

específicas como la de la *Sorbonne* de París o la de la *Université de Poitiers*.

A pesar de la cercanía de la publicación y la coincidencia temática y crítica de las citadas novelas, *Yo el Supremo* se distingue por un cuestionamiento del control del poder "supremo" a través de la ambigüedad presente en la parodia, la polifonía y la ironía, mismos elementos que la acercan a otros tipos de textos surgidos particularmente en Latinoamérica y relacionados con la historia del continente. Dentro de los tipos de poder que la novela pone en tela de juicio, destaca aquel que, en novelas como, por ejemplo, *El señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, es imposible siquiera enfrentar, pues el dictador es una figura ausente que no se puede reducir de manera alguna, mientras que el dictador de Roa Bastos es una presencia que, aunque omnipotente, por sí misma pone en duda el control que pueda ejercer sobre su entorno y propone devolver al subalterno la propiedad de producción de sus propios discursos culturales y políticos para que, de esta manera, recupere la capacidad histórica de actuar, más allá del control dictatorial.

Por otra parte, *Yo el Supremo* presenta una gran cantidad de las características que, de acuerdo con autores como Seymour Menton, Fernando Aínsa y María Cristina Pons²⁰ pertenecen a

²⁰ Alexis Márquez Rodríguez, *op.cit.*, p. 13-16

S.Menton:

1. Presentación de ideas filosóficas en vez de reproducción mimética del pasado. En el plano referencial se da el protagonismo de un sujeto histórico, la reproducción alternada de un periodo y la subordinación de ésta hacia algunas ideas filosóficas o conceptos trascendentes, como la incognoscibilidad e imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad y la imprevisibilidad, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir pero paradójicamente también se trata el tiempo cíclico.
2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
3. La ficcionalización de personajes históricos.
4. La metaficción .
5. La intertextualidad .
6. En el plano formal las teorías de Bajtín sobre lo dialógico, escindido entre lo carnavalesco y lo trágico, la parodia y la heteroglosia.

F. Aínsa:

1. La relectura de la historia fundada en un historicismo crítico.
2. La impugnación de la legitimación de las versiones oficiales de la historia.
3. La multiplicidad de perspectivas que aspiran a expresar múltiples verdades históricas.
4. La abolición de la distancia épica ("presentización" y desmitificación de la historia).
5. El distanciamiento de la historiografía oficial mediante su reescritura paródica.
6. La superposición de tiempos históricos diferentes (anacronismo creativo).

la nueva novela histórica latinoamericana. Las características que destacan en *Yo el Supremo*, y pueden llevar a incluir al texto dentro de la clasificación de nueva novela histórica latinoamericana, se pueden condensar en dos: la desmitificación de la Historia y la reprobación del poder. Estas dos variantes se dan en la novela de Roa Bastos, principalmente mediante la distorsión del canon de novela histórica y la presencia ficcional e histórica de las clases oprimidas y marginadas a través de recursos ideológicos y discursivos como: la polifonía, la parodia y la ironía.

De manera general, la distorsión de un canon se da cuando se rompe con las características que supuestamente le definen, en *Yo el Supremo* sucede cuando se pone de manifiesto la construcción de referencialidad, misma que el historiador combate como una ruptura del matrimonio que se supone entre las palabras y las cosas. La novela pone de manifiesto la artificialidad de este recurso para dar sentido de “lo real”:

Si cree conveniente, escríbale a ese señor Montesquieu. Le podemos dar aquí un empleito de secretario rentado de la Junta, para que nos ponga en orden los papeles. Imposible entendernos. Era pedir muelas al gallo. Pegué un nuevo portazo a la Junta y volví a la chacra*.

El asterisco lleva a la siguiente cita en la misma página:

Se retiró dos veces de la junta, confirma Julio César. La primera desde agosto de 1812 hasta los primeros días de octubre del mismo año. La segunda desde

7. El uso de la historicidad textual o la pura invención mimética de crónicas y relaciones.

8. El recurso a falsas crónicas disfrazadas de historicismo (historia apócrifa) o la glosa de textos auténticos en contextos hiperbólicos o grotescos.

9. La relectura distanciada, “pesadillesca” o acrónica de la historia mediante una escritura carnavalesca (fantasía histórica).

10. La preocupación por el lenguaje, que se manifiesta en el derroche de arcaísmos, pastiches, parodias y un sentido del humor agudizado.

Ma. C. Pons:

1. Subjetividad y no neutralidad de la escritura de la Historia.
2. Relatividad de la historiografía.
3. Rechazo de la suposición de una verdad histórica.
4. Cambio en los modos de representación.
5. Cuestionamiento del progreso histórico.
6. Escritura de la historia desde los márgenes, los límites, la exclusión misma, abandono de la dimensión mítica, totalizadora o arquetípica en la representación de la historia.

diciembre a noviembre. (*N. del Compilador*)²¹.

En este fragmento de la novela, Roa Bastos recrea la artificialidad propia de los textos ficcionales en varios niveles. Primero se usa un lenguaje muy poco solemne para un hecho que, en la mayoría de los textos historiográficos se trata con suma seriedad, enseguida se introduce a Montesquieu haciendo referencia, no sólo a la separación de los tres poderes gubernamentales sino a toda una forma de pensar relacionada con el enciclopedismo y la razón y, por último, se hace uso de una supuesta cita de un texto histórico que, en principio, debería validar el hecho, pero cuya temporalidad (de diciembre a noviembre), aunada a la contraposición con el fragmento del cual deriva, sólo pone en evidencia la artificialidad de los recursos de la historiografía.

En el ejemplo anterior se puede apreciar cómo la nueva novela histórica, a diferencia de algunas novelas históricas que tratan de dar una posible versión de los hechos relatados, pone en evidencia que se plantea la historia desde la ficción, que no es posible recrear los hechos históricos de manera precisa y que toda reconstrucción conlleva un matiz personal: el del escritor. Obviamente, en ese “historiar ficcionado” se permeará la perspectiva ideológica y filosófica del escritor. Por otra parte, se supone, o se ha pretendido, que el historiador realiza su oficio de manera “objetiva”. Pero, esa “objetividad” de la historiografía fue demolida ya desde hace tiempo e incluso perdió el privilegio del que se jactaba al pretender reconstituir la verdad de lo ocurrido... Los días gloriosos de ese positivismo han terminado definitivamente. Desde entonces “imperan los tiempos de la desconfianza”. Se ha puesto de manifiesto que toda interpretación histórica depende de un sistema de referencias; que este sistema no deja de ser una “filosofía” implícita particular; que, infiltrándose en la labor de análisis, organizándola sin saberlo, remite a la “subjetividad” del

²¹ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, 5ª edición, Milagros Ezquerro editora, Madrid: Cátedra, 2005, p. 287.

autor²². Al aceptar la falta de objetividad de la historiografía, se acepta, en principio, que tanto el historiador como el novelista escriben la historia desde su esfera “subjetiva”. Sin embargo, la “subjetividad” del historiador no está mezclada con la ficción y está delimitada por el ámbito donde se mueve el historiador, al que Certau denomina “institución histórica”. El discurso histórico no se puede aislar de esa institución. Historia es aquello que la comunidad de pares acepta. “¿Qué es una ‘obra de valor’ en Historia? La reconocida por tal por sus iguales”.²³ La aceptación de un texto como histórico guarda relación con lo realizado e investigado por la comunidad, porque comparte unos métodos, pues “cada resultado individual se inscribe en una red cuyos elementos dependen estrechamente unos de otros y cuya combinación dinámica forma la historia en un momento dado”.²⁴ Pero ¿qué sucede cuando ese texto reconocido es puesto en evidencia como fruto de las mismas herramientas y de los mismos recursos de la narrativa ficcional?

Sucede que nos enfrentamos a un término mencionado por Roa Bastos y que surge originalmente de Miguel de Unamuno: la “novela intrahistórica”, la que suele ser contada por los que la sufrieron y que Luz Marina Rivas define como aquellas novelas donde "se dialogue con la Historia concebida ‘desde abajo’, es decir, con la historia de las víctimas, de los ciudadanos comunes y anónimos, de testigos marginales".²⁵ La unión entre el pasado y el presente es una característica indispensable del género “novela histórica” y es, justamente en este punto, aunado al relato de los personajes, donde comienza la dificultad de la relación entre la “historia oficial” sobre

²² Cfr. Michel de Certau, "La operación histórica", en Jacques le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia*, Barcelona: Laia, 1978, p. 17.

²³ *Ibid.*, p. 25.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Luz Marina Rivas, "La novela intrahistórica y el Caribe hispánico en la ficción femenina" *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias*, núm. 18, 2001, p. 107. Como ya se vio, la característica mencionada es una de lo que ahora se ha dado en llamar “Nueva novela histórica”.

las dictaduras latinoamericanas y la versión novelada de algunas de ellas. Hay escritores que narran la historia “no oficial” a partir de sus personajes y dicen, casi siempre, aquello que la historia oficial no ha dicho o no se le permitió decir. *Yo el Supremo* no sólo va más lejos de la historia oficial, va más allá de la historia temporal que supuestamente relata: a pesar de que en apariencia la novela trata sobre Gaspar de Francia, la narración comienza el 21 de septiembre de 1840, que es precisamente el día siguiente de la muerte del dictador, con lo cual el narrador/protagonista nos narra hasta su misma muerte y las consecuencias de su vida; es decir, que la novela no busca dar versiones verosímiles del pedazo de historia que le ocupa y esto, definitivamente, no corresponde a una novela histórica. Esta dificultad para clasificar el texto, es una de las muchas consecuencias ocasionadas por la ambigüedad que el autor crea entre Historia y Literatura al asumir características y fragmentos de distintos tipos de textos, ya sean bibliografías históricas, dramas “shakespeareanos”, fuentes históricas o textos filosóficos.

Sin importar que la novela atestigüe toda una serie de hechos históricos y que se base en textos y en un personaje del pasado, no la podemos considerar totalmente como una novela histórica por varias razones. La primera de ellas es que, a diferencia de los textos que pertenecen a este género, *Yo el Supremo* es en realidad un libro de ficción escrito contra, por, para, entre... la Historia que pone en duda lo que llamamos realidad histórica : “Yo no escribo la historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad”²⁶. Las connotaciones de esta frase, dicha por un personaje de ficción que se supone escribe su propia biografía como personaje histórico, son múltiples. Por principio crea una confusión entre el escritor, el compilador, el personaje ficticio y el real; después, pone sobre la mesa el poder de un dictador que puede “escribir”, en el sentido de determinar, la historia de un país y, entre otros

²⁶ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 325.

problemas, hace énfasis en la subjetividad de la historiografía.

El texto no termina de entrar completamente en la categoría porque no alcanza a llenar las definiciones de ese género, definiciones que se aplican a algunas expresiones del siglo XIX²⁷. Cuando deseamos incluir a *Yo el Supremo* dentro de esos moldes genéricos, parece reducirse a una variante de la novela histórica cuyo objetivo es preservar, en mayor o menor grado, un mensaje histórico y social; en este caso el de la recuperación de los orígenes del Paraguay como nación a través de la reconstrucción de la figura mítica que nos permite comprender la voluntad autónoma de un país y de las personas. Pero resulta totalmente inadecuado para un texto de tal magnitud, donde la unión entre 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. Más aún, la unión con el presente no basta para convertirla en una novela histórica. Como sabemos por Lukács, el género funciona desde la perspectiva de lo que predominantemente representa, al menos en tres posibles formas: ya sea que se centre en un problema institucional; que junte los pequeños conocimientos, secretos o aspectos cotidianos de un tiempo pasado, o que recupere una figura particular de una persona representativa. La novela de Roa Bastos une la primera y la tercera privilegiando la última al centrarse en la figura del Supremo y, en ese sentido, no puede escapar de lo que el género ofrece ni de sus complicaciones.

Sin embargo, el propio Roa Bastos confirma en todas sus entrevistas: “No buscaba el crear una novela histórica o una biografía novelada, productos híbridos ambos que simulan una falsa verosimilitud”²⁸. Esta afirmación, al parecer, formula cierta aspiración hacia la “verdadera”

²⁷ George Lukács, *La novela histórica*, México: Era, 1962: la novela histórica toma por propósito principal ofrecer una visión verosímil de una época histórica preferiblemente lejana, de forma que aparezca una cosmovisión realista e incluso costumbrista de su sistema de valores y creencias.

²⁸ A. Roa Bastos, “Réflexion auto-critique à propos de *Moi le Suprême*, du point de vue socio-linguistique. Condition du narrateur”, en *Littérature dans le texte*, XVI, Toulouse, Travaux de l'Université, 1978, p. 141.

verosimilitud. En otras palabras, pareciera que como género, como retórica, todas las novelas históricas llevaran el estigma de lo que Roa Bastos llama “falsa verosimilitud” y que el autor de *Yo el Supremo*, no buscara crear una novela histórica, sino poner en evidencia al género. En realidad, lo que las palabras de Roa Bastos sugieren es un problema fundamental: ¿qué es la verdad cuando a verosimilitud se refiere?

La realidad es que si no podemos situar de forma perfecta a *Yo el Supremo* dentro de la novela histórica, tampoco podemos establecer una ruptura total entre ese texto y el género, ya que la novela presenta características del género, como la documentación, la investigación, la reevaluación, la discusión acerca del poder y la relación con el presente. Puede ser que estas características estén presentes como negación, restricción o cuestionamiento, pero el hecho es que están presentes, lo que nos aproxima sin encajar totalmente, dentro de las posibilidades de clasificación, a la nueva novela histórica latinoamericana.

A partir del género y antes de internarnos propiamente en la novela, debemos tener claro que integrar aquello considerado como estrictamente histórico a la armazón narrativa ocasiona un entrelace de discursos múltiples como panfletos, proclamas, cartas, artículos periodísticos, propagandas y discursos políticos, entre otros, con los discursos propios de la ficción narrativa y esto da como resultado un texto donde las voces se multiplican, se anulan y se recrean y que, desde luego, no puede ser considerado histórico. Si *Yo el Supremo* no es una autobiografía, ni una novela o biografía histórica, pero tampoco podemos encasillarla en cualquier otro género, ¿qué es? Por lo pronto, es un texto que nos obliga a cuestionar distintos discursos de poder y que desmitifica la Historia: un texto que se ubica dentro del género de nueva novela histórica latinoamericana, género que no surge por sí solo, sino que se origina en un pliegue específico de la cultura de nuestro

continente.

Si clasificar genéricamente *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 su 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. Lo cierto es que esta novela ha propiciado innumerables intentos de clasificación. El hecho de que cada fragmento de la novela sea potencialmente disruptivo provoca el deseo de limitarlo, de reducirlo y clasificarlo para poder comprenderlo y abarcarlo a fin de acabar con el vértigo que produce un texto que, para ser leído, requiere que el lector suspenda gran parte de sus convicciones, que borre la simple idea de significado, pero sobre todo que se olvide de la idea de que algo puede ser conocido, pues como el mismo Supremo dice cuando está escribiendo una "noveleta" sobre una andaluza a la que llama "Estrella del Norte": "Nada es más real que la nada"²⁹.

Para ubicar al texto en un espacio o momento literario y cultural determinado, debemos situarnos en el particular territorio de la ficción latinoamericana de la época, específicamente el paraguayo, del que ya Ángel Rama destacara en *La ciudad letrada*, la problemática de la ficcionalización de la historia, la conexión de los textos con el discurso heterotópico del neobarroco hispanoamericano, el metacomentario acerca de la autoreflexividad del lenguaje y de la cultura, así como la apelación a la intertextualidad. Lo que Rama describe son algunos aspectos relevantes del planteo posestructuralista sobre la filosofía del lenguaje, una especie de

²⁹ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 153.

discursividad *avant la lettre*.

El discurso del mundo burgués encarnado en la escritura del realismo, es revertido en la narrativa latinoamericana a través de un discurso de extrañamiento, reticencia, negatividad, ambigüedad, fragmentación e interrupción, en una serie de textos latinoamericanos que se pueden enmarcar en lo que Roland Barthes llama "una galaxia de significantes"³⁰, textos sin principio ni fin a los que se puede acceder desde cualquier lugar y que son reversibles y cuyas transgresiones discursivas, en el caso de Latinoamérica, tienden a estar destinadas a sintetizar estéticamente las contradicciones y reduccionismos de la modernidad y su razón instrumental. En *Yo el Supremo*, gran parte de este juego se da mediante el pastiche que con su infinita capacidad de autoproducción de sentidos reniega del principio burgués de la racionalidad, en un texto que, activa y positivamente, es contestatario del poder y que se dirige en parte a explorar la idea de la construcción del conocimiento, lo cual es un tema de la modernidad.

Sin embargo, al mismo tiempo, la novela presenta por lo menos dos síntomas claros que la alejan de la modernidad: la conciencia del fracaso de la utopía ilustrada y la inmovilidad a causa de la muerte de la Historia, el sujeto atrapado en el lenguaje. El Supremo pone a prueba de manera constante la idea de la razón, ya sea con sus silogismos desquiciados o con sus referencias a la tecnología que le permite ejercer poder y control sobre todo lo que alcance a abarcar con su mirada: "Para ver bien las cosas de este mundo, tienes que mirarlas al revés"³¹, "[a Patiño] levanta los ojos. Fíjate en el busto de escayola de Robespierre a la espera de una palabra"³², "alcánzame el catalejo. Abre bien los postigos"³³. Amadeo Bonpland, por su parte: "Tengo que... hurgar capa tras

30 Roland Barthes, *Image-Music-Text*, trad. de Stephen Heat, Londres: Fontana, 1977, p. 9.

31 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 485.

32 *Ibid.*, p.160.

33 *Ibid.*, p.195.

capa hasta lo más hondo. Leerlo de derecha a izquierda, del revés al derecho, hacia arriba y hacia abajo"³⁴. El "veo, velo, revelo enigmas oscuros que sólo se pueden ver bien al revés" (que en realidad es una frase de Gracián) manifiesta una nueva actitud del sujeto/personaje que, junto con toda la parafernalia de telescopios, miralejos y catalejos, lo relacionan con la modernidad, el control de la razón y lo cognoscible. En cuanto a la rigidez del símbolo, la modernidad opta por el signo y *Yo el Supremo* reniega de la fijeza del símbolo, sin embargo, la permutación lingüística que se propone no apunta al juego de sustitución infinita; más bien implica un discurso que intenta desentrañar el oscurecimiento ideológico, coherente con el proyecto del Supremo de crear "verdaderos dirigentes revolucionarios"³⁵ y con el del compilador de rescatar para resignificar. De hecho, en *Yo el Supremo*, en la mayoría de los casos, se da una resignificación constante que, a pesar de todo, continúa siendo desmanteladora de las concepciones racionalistas del sujeto pero basada en la recuperación del lenguaje y del sentido.

Ahora, si vamos al caso de la modernidad del personaje histórico, debemos tener claro que la modernidad que toca a Gaspar de Francia es aquella que se refleja en el texto desde una situación de producción específica en la que el mundo occidental está en crisis debido al marxismo, el humanismo y la Ilustración y que el momento del personaje es el de una modernidad europeizante.

La revolución paraguaya se encuentra en el centro del viraje entre el mundo colonial y el proyecto moderno europeo de la Ilustración y el Dictador se propone arrasar con una tradición que ha acallado a los hablantes y que propone que el poder está en el pueblo. Como bien lo expresa el Supremo, no sin cierta ironía: "el poder de los gobernantes [...] está fundado en la ignorancia; en

³⁴ *Ibid.*, p. 411.

³⁵ *Ibid.*, p. 594.

la domesticada mansedumbre del pueblo. El poder tiene por base la debilidad. Esta base es firme porque su mayor seguridad está en el pueblo ignorante”³⁶, e intenta que a su pueblo “la letra le entre no con sangre sino por entendimiento”³⁷. *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 de Francia migró de la pasión jacobina a la del absolutismo, siempre sabedor de que vivía en tiempos de transición y cambios:

Sentirme aquí un recatado Abraham empuñando el cuchillo entre estos matorrales... Solitario Moisés enarbolando las tablas de mi propia Ley. Sin nubes de fuego alrededor de la testa. Sin becerros sacrificiales. Sin necesidad de recibir de Jehová las Verdades Reveladas. Descubriendo por mí mismo las mentiras dominadas³⁸.

El personaje se ufana de que, ya sin dios, rodeado de un mundo que deseaba imitar a Europa en medio de la selva paraguaya, el Supremo histórico logró en sólo veintiséis años lo que a Moisés le llevó cuarenta: "llevar a mi pueblo no a la Tierra Prometida sino a la Tierra Cumplida"³⁹ y a la revolución ilustrada.

Si, por otra parte, tomamos el texto visto en el amplio marco del género de la novela, éste alcanza un nivel de densidad y de concretización de las estructuras propias de la novela moderna excepcionalmente elevado. En *Yo el Supremo* se pueden identificar dichas estructuras de esta manera: 1) síntesis particularmente lograda de las perspectivas o puntos de vista narrativos y discursivos; 2) orquestación de una dialéctica dialógica de las voces portadoras de mensajes ideológicos o axiológicos; 3) construcción de una forma novelesca maleable y al propio tiempo

³⁶ *Ibid.*, p. 192.

³⁷ *Ibid.*, p. 534.

³⁸ *Ibid.*, p. 489.

³⁹ *Idem.*

englobante y dinámica, capaz de realizar de manera adecuada el postulado de la totalidad como principio estructurador de la novela; 4) transformación de la novela histórica en novela metahistórica por medio de operadores y de dispositivos espacio-temporales, por una parte, y, por otra, a través de la puesta en evidencia de los operadores discursivos y narrativos diferenciales, que conduce a la relativización de la historiografía en cuanto crónica de eventos; 5) realización de un modelo de novela como architexto, entendido en el sentido que abarca todos los géneros.

Entonces, podemos considerar a *Yo el Supremo* como una novela moderna, o bien, si tomamos además en consideración algunos de los elementos dichos anteriormente, podríamos llegar a la conclusión de que este texto es el punto de fuga de la novela moderna, tal como lo hace Wladimir Krynski⁴⁰. O, de igual modo, atendiendo a sus características, decir que es el punto de partida de la novela posmoderna latinoamericana, como lo hace Fernando de Toro. Sin embargo, me parece que la aplicación de la posmodernidad al contexto latinoamericano tiene ciertos problemas de base que, si bien no deslegitiman su uso, desvelan varias aporías de su discurso en las cuales no nos internaremos en este trabajo por no corresponder a nuestro objetivo⁴¹. Sea como

⁴⁰ Cfr. Wladimir Krynsky, *La novela en sus modernidades*, Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana, 1998.

⁴¹ Francisco Villena, "La posmodernidad como problemática en la teoría cultural latinoamericana," *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005. El autor indica que tanto modernidad como posmodernidad son conceptos ajenos a Latinoamérica en su origen que se han aplicado constantemente para su explicación. Aun así, la modernidad tuvo especial eco en las políticas decimonónicas en Latinoamérica al abrirse al liberalismo económico y al establecer su dinámica en torno a los conceptos de 'desarrollo' y 'progreso'. Sin embargo, la llegada de la posmodernidad plantea nuevos interrogantes al explicitar el anacronismo que adoptar tal noción supone en sociedades que no han completado el proceso de modernización. Cabe plantearse entonces si modernidad y posmodernidad son etapas históricas que pueden convivir, o tal vez, si es posible que Latinoamérica haya llegado a la posmodernidad mediante la lógica capitalista que establece el flujo de capitales de manera global -cuestión que tendría consecuencias mundiales al margen de que se hubiera completado o no el proceso de modernización-. Cabe sopesar, entonces, si es aplicable y operativo el concepto de posmodernidad para explicar la realidad latinoamericana. Las actitudes de los críticos culturales y literarios son enconadas y no parece haber consenso. Críticos como José Joaquín Brunner y Nelson Osorio, desde perspectivas distintas, abogan por borrar el concepto de posmodernidad y redefinir la coyuntura actual. Otros críticos como Beatriz Sarlo, Emil Volek, Antonio Cornejo Polar y Julio Ortega, sí ven apropiado hablar de posmodernidad en Latinoamérica. Nestor García Canclini, Martín Hopenhayn, Nicolás Casullo, Jesús Martín Barbero y John Beverley problematizan ambas perspectivas, mediante una redefinición de la modernidad y la asimilación de formas transculturales.

fuera, si en algo coinciden los diversos teóricos sobre la modernidad y la posmodernidad latinoamericana es en la especificidad del momento histórico, un momento de cambios y ajustes que, al igual que el mundo que le toca a nuestro personaje José Gaspar Rodríguez de Francia, es un mundo donde los márgenes no existen sino que se van creando. Por una disposición expresa del autor, que se muestra en la estructura y el uso de estrategias en la novela, *Yo el Supremo* es imposible de fijar en un centro o dentro de unos límites estrictos, sean estos cualesquiera que sean. 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. Entonces, tal vez lo que toque es seguir cuestionando los parámetros que tenemos para clasificar, ajustar y encasillar, y continuar cuestionando infinitamente, como lo hace el Supremo, cualquier discurso que intente asentarse en el poder.

Debido a la dificultad para clasificar la novela y a fin de lograr comprender cómo *Yo el Supremo* logra minar el poder, debemos comenzar por fijar, en algún lugar, las significaciones de la novela. Sin embargo, comenzar desde un posible argumento para la novela o partir del principio de ésta nos lleva de inmediato a una incógnita, no sólo porque no se sabe quién escribió la carta infamante, sino porque su tipografía no coincide con la del texto restante. Sin embargo, ese principio no es el único, hay infinidad de ellos y lo único que podemos hacer es tomar un punto de partida más o menos estable que nos permita superar el vértigo y proceder con la lectura. En la búsqueda de ese punto estable, podemos tomar, entre muchas otras alternativas, a la propia figura del dictador como eje central de la novela, pues es a partir de él que funcionan las estrategias que en la novela crean el espacio de posibilidades. O bien, podemos tomar los hechos o los distintos

tipos de escrituras. Un buen punto de partida por permitirnos cierta ubicación dentro y a través del texto son los ejes narrativos y algunas de las estrategias textuales de la novela.

La novela de Roa Bastos trasciende de manera excepcional la mera referencia histórica y nos sumerge en el interior de una trama que resulta de la imbricación de la historia, con el personaje histórico y el ficticio, así como con el compilador y con una serie de historias creadas dentro de la novela que, a su vez, nos llevan a situaciones más allá de las descritas en el texto pero que se encuentran esencialmente en el momento de la escritura/lectura. El juego de Roa Bastos con la Historia se da en el plano de la historiografía y es el de la transmisión activa de una materia histórica, que no solamente altera y amplifica el momento del desarrollo anecdótico, sino que se conecta con el tiempo real, constituido por el pasado y por el presente de manera simultánea. Éste es uno de los puntos esenciales de la novela: 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. Para el autor, el personaje histórico es "un personaje mítico; es decir, en la forma de un personaje simbólico 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 el destino de una sociedad como la nuestra"⁴². De aquí que el autor enfrente el acto literario no como una creación original sino como un acto colectivo de creación en el que se funden todo tipo de sucesos, creadores y lecturas: "Como compilador de los elementos que componen esta historia, yo he sido también un simple lector. Lector de documentos reales o fraguados, escuchados de la tradición colectiva, de esa gran voz oral que vivifica los hechos acontecidos transformándolos sin cesar [...] No escribí esta novela como autor sino como lector;

42 A. Roa Bastos, "Entrevista con Raquel Chávez", *Diálogo*, núm. 37, Asunción, mayo-junio 1974.

como uno que lee los libros que escriben los pueblos"⁴³. Es decir que Francia es un personaje simbólico y, por lo tanto, terreno fértil para una interpretación matizada, con carácter dinámico y no pasmado por una eternidad histórica. 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. Lo enunciado sobre la figura del Supremo cobra valor de presente y, en esa misma articulación, abre posibilidad al devenir, permitiendo que, en el Paraguay actual, el Supremo sea una figura viva, mezclada en las contingencias cotidianas y los avatares políticos. Ya el personaje de Roa Bastos decía: "Hay Francia por mucho tiempo..."⁴⁴ en un juego atemporal, sabiendo que la marca del dictador parece indeleble.

Es a partir de estos principios que la figura de José Gaspar Rodríguez de Francia, como figura dictatorial, se proyecta desde mediados del siglo XIX hasta el presente y el futuro de la historia paraguaya. Es en la memoria fluctuante de este dictador, que se presenta con una profusión de "anacronismos necesarios" en el constante diálogo entre el Supremo y su fiel Policarpo Patiño, donde encontramos uno de los principales ejes narrativos de la novela, el hilo conductor podríamos decir, el cual, aunque a veces parece desaparecer, está presente desde la primera página con el episodio del pasquín clavado a la entrada de la catedral. El gran cauce que forma el presente del argumento se alimenta de diversos afluentes, entre los que destacan uno que va en dirección hacia el pasado y otro que, de forma más discreta, se alimenta del pasado, llega al presente y se proyecta

43 *Idem.*

44 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p.178.

hacia el futuro.

La mirada retrospectiva está presente en la “circular perpetua” que es, dentro de la novela, el texto que a pesar de sus discontinuidades es el más consistente. Dicha circular comienza cuando el dictador dice a Patiño: “Voy a dictarte una circular a mis fieles sátrapas. Quiero que también ellos se regalen con la promesa reservada a sus méritos”⁴⁵, y termina cuando el Supremo dicta: “¡Paraguayos, un esfuerzo más si queréis ser definitivamente libres!”⁴⁶. Esta última frase es sintomática de la constante preocupación del Supremo: la independencia de su país, tema sobre el que gira la circular constantemente, en un recuento que va del pasado y que enfatiza ciertos acontecimientos de la Colonia, el mestizaje, la encomienda, las Misiones Jesuíticas y la Revolución de los Comuneros, hasta llegar a la propia gestión del Supremo. Todo esto sin orden cronológico alguno pues, como bien dice el Supremo Dictador: “En cuanto a esta circular-perpetua, el orden de las fechas no altera el producto de los fechos” [*sic*]⁴⁷.

La circular es también la cara pública del dictador, cuya contraparte íntima es el cuaderno privado, además de una serie de objetos-recuerdos y ocurrencias personales. Ambos textos, el cuaderno y la circular, muestran una serie de enfoques contradictorios sobre el dictador. A través de ellos podemos ver no sólo la propia interpretación que el personaje hace de sí mismo, sino también los comentarios que realizan sus enemigos sobre él o sobre su gobierno. La forma en que se intercalan los distintos puntos de vista nos permite ver de manera simultánea varias caras maniqueas y fijas del personaje, lo cual es una paradoja lograda, casi siempre, a través de la ironía, que hace posible que se integre una visión política y que sea el lector quien decida en uno u otro sentido. Pero, además, la ambigüedad en la que queda suspendido el juicio sobre el Supremo es

⁴⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 537.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 326.

consonante con la ambigüedad de la época y la controversia que, hasta el día de hoy, causa la figura histórica del personaje.

Además de las vertientes antes mencionadas, los “anacronismos necesarios” son insistentes en ciertos temas, como la penetración imperialista en el Paraguay, la obsesión de parte de José Gaspar de Francia por defender su patria y la denuncia de las malas relaciones entre Brasil y Paraguay. Con todo esto la novela adelanta una predicción de alcance continental: “Se tragará [el pantagruélico Imperio] un día al Continente entero si se descuida [...] El imperio de las banderas negreras inventó el sistema de los linderos que se desplazan con los movimientos de una inmensa boa”⁴⁸. Los límites del continente han cambiado constantemente como prueba el norte de México o los vecinos del Brasil en 1976. El enfoque continental se desprende de la posición que el Supremo sostiene respecto al imperialismo a todo lo largo del texto: “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 de la tierra”⁴⁹; aún más, en las instrucciones dadas a Robertson el dictador alude al imperio norteamericano al referirse al inglés: “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 reconocimiento de la independencia y soberanía de esta República”⁵⁰. Sin embargo, a pesar de todas las menciones sobre el imperialismo, en la novela de Roa Bastos el dictador sigue siendo capaz de los actos más irracionales que pueda uno imaginar. Es decir, el imperialismo, aunque denunciado, no termina por disculpar la dictadura.

En resumen, la trama de *Yo el Supremo* se construye a través de un discurso que se divide

⁴⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 473.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 464-469.

en múltiples historias que funcionan de manera alternativa. La unidad narrativa, en la medida en la que se puede hablar de una, se obtiene mediante la presencia del narrador-personaje y de los elementos de la historia que configuran la acción. La unidad interna es algo más delicado pues, de acuerdo con Rubén Bareiro Saguier, es menos evidente y “se alimenta de los valores puestos en relieve; el paralelo entre un sentimiento colectivo y su correspondencia con un texto narrativo, que revela o manifiesta la visión de una comunidad en un momento marcado por un peligro de menoscabo, de disminución o de aplastamiento”⁵¹. Como queda de manifiesto, dentro de todas las contradicciones, ambigüedades y anacronismos que presenta la novela, sí existen ciertos hilos conductores que a su vez ayudan a crear una estructura que permite el cuestionamiento de la Historia y de la Literatura como discursos de poder y, partiendo de esto, de la idea de conocimiento y su relación con el poder, la oralidad y la escritura. Este alcance se logra por una conjunción de elementos estructurales y de ciertas estrategias textuales.

Lo que impera en la estructura de la novela, como se puede apreciar, es la multiplicidad, el paralelismo y la simultaneidad, las que permiten no sólo nuevas posibilidades para una historia ya contada: la del Paraguay, la de las dictaduras, la de la propia historiografía, o incluso la de la escritura, sino también una dimensión narrativa que termina por construir su propia historia.

En cuanto a la estructura, podemos comenzar por resaltar que la novela ni siquiera tiene un índice y que sus partes no están numeradas. Esas partes están constituidas por fragmentos que podríamos leer en cualquier orden sin que eso reste interés a la lectura o que terminemos más confundidos de lo que lo podemos llegar a estar con una lectura lineal de las páginas numeradas. Esto sucede, hasta cierto punto, porque el texto consiste en un largo e interminable monólogo ficcional, en el sentido de que no es el autor quien “habla”, sino que lo hace el dictador que,

⁵¹ K. Kohut, *op. cit.*, p. 23.

además, en apariencia es el dictador ya muerto. Esto hace de él un narrador que parece saberlo todo, pero no en el sentido clásico del narrador omnisciente, sino más bien como un narrador espectral, anónimo, capaz –como se vio– de viajar del presente, al pasado y al futuro en un mismo fragmento y sin aviso alguno. Este monólogo está constituido por varios elementos que permiten que el texto tenga fluidez e interés como, por ejemplo, el dictado que el Supremo hace como "dictador" a su no siempre presente Policarpio, con el que establece un diálogo monológico en el sentido de que ambas partes del diálogo provienen de una misma conciencia, la del Supremo, o bien las anotaciones que realiza en su cuaderno privado; o las "pláticas" que tiene incluso con su perro; o la interminable "circular perpetua" que es una extensión del monólogo supremo. Lo anterior combinado con variaciones de tono que van desde las indicaciones más simples hasta el delirio más encarnado, pasando por el enojo, la burla, la meditación... Esto es en cuanto al narrador, porque en cuanto al autor tenemos a un Roa Bastos que se esconde tras del compilador, con lo que además de agregar un interlocutor al mencionado monólogo deja claro que el texto no es más que una compilación de fragmentos en una "perpetua circular". Y por si esto fuera poco, agrega una infinidad de notas de otros textos, reales e inventados, que, aunque no forman parte del decir del Supremo, entran en diálogo con su monologar. De cualquier forma, dentro de las múltiples y diversas lecturas de *Yo el Supremo* una lectura posible es la de agrupar los fragmentos por asociación, como lo hace Juan Manuel Marcos⁵², con lo cual obtendríamos diversos grupos que nos permiten una hipotética estructura. A saber:

- Monólogos aparentemente normales del Supremo: en los que éste parece recordar acontecimientos, lecturas, conversaciones, entrevistas personales y anécdotas domésticas de su vida. A pesar de que es el grupo de fragmentos menos dispar, lo único que realmente tienen en

⁵² Cfr. Juan Manuel Marcos, *Roa Bastos, precursor del post-boom*, México: Katún, 1983.

común es el tono más o menos comedido del dictador: "Cuando nuestra Nación era aún parte de estas colonias o Reino de Indias como se llamaba antes, un funcionario de la corte con cargo de fiscal oidor en la Audiencia de Charcas, José de Antequera y Castro, vio al llegar a Asunción la piedra de la desgracia pesando sobre el Paraguay hacía más de dos siglos"⁵³.

- Monólogos delirantes del Supremo: en estos fragmentos el Supremo sube de tono y casi pareciera que escribe o habla de manera automática y casi para sí mismo. La temática que abarca es infinita. Puede ir desde delirar con Deyanira, comparándola con el Paraguay, hasta vociferar en contra de sus enemigos, el cual es el más común de los casos.

- Circular perpetua: es dictada a Patiño, aunque algunas veces el dictador toma él mismo la pluma en un acto de desesperación relacionado con la fidelidad a lo dictado, escrito y leído –misma fidelidad que termina por no existir–. En ella, el dictador parece dirigirse al resto de las autoridades que conforman su gobierno y en ocasiones a su pueblo o a sus enemigos. Es una especie de voz pública en la que comenta sucesos históricos, juzga la interpretación de ellos, recomienda normas morales, explica los principios independentistas y alecciona a sus enemigos, fragmentos todos que en otra parte del texto, y aun dentro de la misma circular, pueden ser contradichos.

- Letra desconocida en la circular perpetua: son graves y crípticos fragmentos que interrumpen brevemente el texto para criticar al Supremo y que aparecen "mágicamente" al lado de lo dictado a Patiño. Son una especie de autocrítica de parte del propio Supremo.

- El cuaderno privado: éste es un elemento que el compilador describe como un tipo enorme de cuaderno de comercio que el Supremo usa para asentar la administración y las cuentas de su gobierno. Sin embargo, por boca del propio compilador, sabemos que durante los últimos años de

⁵³ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 127.

su vida el Supremo escribe en este cuaderno "inconexamente, incoherentemente, hechos, ideas, reflexiones menudas y casi maniáticas observaciones sobre los más distintos temas y asuntos". Son estas últimas anotaciones, además de una lista de juguetes, lo que nos es dado leer a nosotros.

•Letra desconocida en el cuaderno privado: esta parte es sumamente corta pero de sumo interés, pues es un fragmento del cuaderno que "se cuele", por así decirlo, hacia la circular perpetua e interroga al propio Supremo: "¿Qué otra cosa has hecho tú?"⁵⁴. A pesar de su corta extensión, éste es uno de los ejemplos más radicales del diálogo que se establece entre los diversos textos que se encuentran dentro de la novela, pues aparece con anotaciones en itálicas respecto a la propia anotación, donde se indica que es marginal y que el resto está quemado...

•Diálogos con Patiño: éstos aparecen intercalados en diversas partes y dan cuenta de un Patiño que, como su nombre lo indica, es el Patiño del Supremo al estilo de Sancho Panza o, en algunas ocasiones, de Watson y que también, de la misma manera que Sultán, puede llegar a formar parte de la autoconciencia del Supremo.

•Diálogos con terceros: éstos incluyen desde personajes históricos hasta el ya mencionado perro Sultán y dan cuenta de reinterpretaciones históricas, enojos del dictador y reflexiones filosóficas y literarias de todo tipo.

•La voz tutorial: es la voz del padre del Supremo que vive dentro de él y que expresa la relación intertextual que la novela sostiene con el *Hamlet* de Shakespeare.

•El cuaderno de la bitácora: está compuesto por fragmentos sumamente importantes en la estructuración de la novela, pues en ellos está contenida gran parte de la significación global que pudiéramos encontrar en *Yo el Supremo*. Es en este cuaderno donde quedan consignados

⁵⁴ *Ibid.*, p. 135.

claramente los dos "narradores internos"⁵⁵ del relato: la conciencia póstuma del Supremo y el compilador; además, es en esta bitácora donde se da la clave para pensar que el monólogo-diálogo del Supremo es el de un dictador muerto, pues la bitácora es, originalmente, la descripción que el Supremo hace de su viaje en una embarcación por el río de la muerte. El mito del río de la muerte, al igual que la vida como un río que desemboca en la muerte, son parte de la tradición grecolatina, con lo cual casi toda la novela es la bitácora compuesta por las diferentes vertientes de la conciencia póstuma del Supremo. Además, en la bitácora también se presenta al compilador como un personaje más que guarda la misma relación con Augusto Roa Bastos que cualquier otro de sus personajes: "... Es decir, cuantos dijeron YO durante 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"⁵⁶. En este párrafo está presente, como a todo lo largo de la novela el YO escindido que es una de las claves de las relaciones de poder que sostiene el dictador y que por su importancia se verá más adelante con mayor detenimiento. Pero también este párrafo presenta la lucha entre escritura y habla, muerte y vida, pues 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 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.

•Comentarios históricos del Supremo: éstos son textos casi académicos sobre diversos sucesos

55 J. M. Marcos, *op. cit.*, p. 64.

56 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 425.

históricos que pueden, incluso, llegar a ser parte de un texto histórico existente, o ser contradichos por alguna nota de un autor conocido.

- Notas del compilador: que son la voz del compilador y aparecen a lo largo de todo el texto.

- Notas de otros autores: que son introducidas por el compilador. Casi todas son reales en el sentido de que existen previamente a la novela y son tomadas como un préstamo intertextual que ponen en tela de juicio o son puestas en tela de juicio por lo que contraponen dentro de *Yo el Supremo*.

- Dos breves notas del Supremo: en una habla con Hércules, el perro del gobernador, y en la otra con los hermanos Robertson. Estas notas representan tan sólo una más de las infinitas posibilidades que tienen las formas discursivas.

- Diversos documentos: dentro de la novela existen, como tales, dos: el pasquín inicial y un autógrafo de Pueyrredón. Sin embargo, hay múltiples parodias de otros tipos de documentos.

Con todos estos fragmentos lo que obtenemos es un texto que es casi un compendio de los diversos discursos culturales, no sólo de la cultura que generalmente llamamos occidental y que tiende a regir la valoración que hacemos de otros discursos, sino de los discursos alternos y poco apreciados como es el caso de la oralidad, el idioma guaraní o una simple lista de artículos específicos que dialogan entre sí a través de la conciencia del Supremo, con lo cual crean una serie nueva de combinaciones discursivas infinitas que se afirman, contradicen y cuestionan interminablemente.

Milagros Ezquerro denomina a las formas que toman estos diferentes discursos como "modalidades de escritura"⁵⁷, refiriéndose a que dentro de los fragmentos mencionados el Supremo Dictador puede incluir tanto una carta como un diálogo o una supuesta transcripción y

⁵⁷ Milagros Ezquerro, "Introducción", en Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*.

mediante éstas realizar una parodia irónica de otro texto o discurso. Con estas acciones, aunadas al constante uso de la ironía, Roa Bastos va construyendo, a lo largo de la novela, una variedad de discursos imposibles de fijar, en el sentido de que quedan abiertos a una multiplicidad de interpretaciones y valoraciones que ponen en duda, por ejemplo, la preponderancia de la escritura sobre la oralidad, o bien el poder del discurso histórico.

Es a través del diálogo entre estos textos fragmentados que el autor va creando una serie de discursos que abren posibilidades nuevas para otros discursos ya establecidos por diversos órdenes del poder. Por ejemplo, el simple hecho de que lo escrito por el autor, lo que nosotros leemos, sea supuestamente una transcripción de lo hablado, que nos es dado ver gracias a la labor de un compilador, al igual que nos es dado ver lo escrito en el cuaderno secreto, o que ni el mismo compilador pueda en ocasiones aclarar de quién es la letra de las escrituras al margen y del que escribió el pasquín, aunado a la gran cantidad de citas y fragmentos tomados directamente de otros textos, comienza ya a plantear dudas sobre el papel del escritor/autor y sobre la originalidad de lo que escribe. Y si no, al menos nos hace pensar sobre la labor de la escritura y, aunque aparentemente la novela trata sobre la búsqueda del escritor del pasquín inicial, lo que termina por presentar es el cuestionamiento a una infinidad de discursos: el de la autoría, el de la Historia, el de la historiografía, el del pasquín e, incluso, la novela misma, por mencionar algunos; todos ellos conectados a la construcción de una serie de relaciones de poder: la del terror, la del la superioridad intelectual, la de la posesión de la verdad o los de una dictadura.

Uno de los grandes hitos que aparece de manera constante en el encuentro entre los diversos discursos y en los fragmentos expuestos por el Supremo es la precariedad del lenguaje. Ésta es una de las causas por las que algunos consideren la novela como posmoderna, pues es en

la posmodernidad donde se pone en entredicho la llamada estabilidad del lenguaje. En efecto, *Yo el Supremo* no sólo pone de manifiesto, como se vio, la imposibilidad vital de la escritura y la volatilidad del habla, sino que constantemente hace referencia al lenguaje como un instrumento que no es fiable: "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 contra natura"⁵⁸. Sin embargo, en la novela, aun esta postura es negada y la desmitificación posmoderna de la escritura queda en entredicho ante la "lectura sintomática" que el perro Sultán propone al Supremo. Ésta sería una práctica remediadora de la condición de precariedad del lenguaje o de la intención de ocultamiento de la ideología –advertirá el Supremo en su función de productor del discurso histórico contrahegemónico—. En todo caso, la lectura sintomática implica la recuperación de sentidos no actualizados, pues "una segunda lectura, como un movimiento al revés, revela lo que está velado en el propio texto, leído primero y escrito después. Dos textos de los cuales la ausencia del primero es necesariamente la presencia del segundo"⁵⁹. El Supremo recuerda a Platón y su concepto de las palabras como "volanderas, movedizas, en consecuencia, animadas"⁶⁰; el dictador es perfectamente consciente de esta fluctuación y multivalencia del signo lingüístico, puesto que él mismo es un avezado "jugador de dados de la palabra":

en las letras más parecida, en los puntos aparentemente más redondos existe siempre alguna diferencia que permite compararlos, comprobar esa cosa nueva que aparece en el follaje de las semejanzas. Treinta mil noches más otras treinta mil me llevarían a enseñarte [Patiño] las distintas formas del punto. Aun así sólo habríamos comenzado... la letra de una misma persona es muy distinta escrita a medianoche o a mediodía. Jamás dice lo mismo

58 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 347.

59 *Ibid.*, p. 559.

60 *Ibid.*, p. 580-581.

aun formando la misma palabra⁶¹.

Es decir que hay que entrenar el ojo para detectar y advertir la ineludible diferencia, aunque esta pluralidad no implica una semiosis ilimitada; esto es, la posibilidad de múltiples significados no implica la imposibilidad de fijar, en un contexto determinado, un significado particular. El Supremo enseña a leer la diferencia en las palabras, lejos de la inmovilidad donde la palabra es la cosa o del infinito cambio de sentidos. Sócrates mencionaba que el peligro del lenguaje residía en la adulteración que provoca el ser "escenario". El Supremo reniega de esta escenificación de la palabra, asociada a escritores, amanuenses, historiadores y "recolectores del humo", practicantes del arte prestidigitador del poder, reguladores de la memoria colectiva, arte al que él estará condenado para siempre en las mazmorras: "A mí no me queda sino tragarme mi piel vieja. Muda. Mudo. Sólo el silencio me escucha ahora paciente... únicamente la mano continúa escribiendo sin cesar. Animal con vida propia agitándose, retorciéndose sin cesar... La manorata-náufraga escribe"⁶². Pero sería importante considerar cuándo y por qué el Supremo, en el juicio civil llevado a cabo por la conciencia crítica de Sultán/Él, es condenado a la escritura, cuando está ya paralizado y considera que su revolución ha fracasado. Tal vez lo que de nuevo nos demuestra *El Supremo Dictador* con las interminables contradicciones, todas ellas ciertas y lógicas, es que el lenguaje puede crear mundos paralelos, contradictorios y ciertos a la vez. Que las ideas que tenemos de unicidad, verdad, realidad, certeza... no son más que constructos que cambian de valor en la jerarquía de validez de acuerdo con los caprichos del poder.

⁶¹ *Ibid.*, p. 163.

⁶² *Ibid.*, p. 590.

1. LA SUPREMA REPROBACIÓN DEL PODER

No siempre nos damos cuenta cuando nos hemos enfrentamos a un despliegue de poder y pocas veces salimos vencedores de la experiencia. La única forma de enfrentar el poder es primero reconocer su existencia, lo cual no es fácil, sin embargo el solo hecho de hablar acerca del tema, de acuerdo con Michel Foucault, es el comienzo de una lucha en contra de la sujeción, de ahí la importancia de las narraciones como *Yo el Supremo*, que parodian el poder poniéndolo en evidencia. A lo largo de la historia, toda lucha contra el poder se ha caracterizado por un proceso previo donde los sojuzgados toman conciencia de su situación y deciden actuar. Este proceso se puede realizar de maneras sumamente diferentes, todas ellas relacionadas con el discurso.

De acuerdo con Richard Adams⁶³, en una sociedad, el poder es, en origen, resultado de la necesidad de luchar contra el desorden constante que la amenaza, es aquello que la relaciona con la totalidad de elementos que la conforman en el proceso de evadir el caos, de reformar el ambiente y la sociedad misma, para mantenerla en funcionamiento. El tipo de orden y las condiciones en las que opere una sociedad, dependen directamente del significado que se les da a las cosas, de cómo las comprendemos, las ordenamos y las reconocemos, operaciones todas que se realizan a través del lenguaje y de las imágenes. El poder no existe más que como una forma de relacionarse, donde unos dominan a otros de forma total o parcial, ya sea con su consentimiento o sin él. El que el poder funcione a través de relaciones quiere decir, de acuerdo con Foucault, que el poder no se posee, se ejerce. No es una propiedad, es una estrategia, es algo que está en juego,

⁶³ Richard Newbold Adams, *La red de la expansión humana*, trad. Megan Thomas, México: Ediciones de la Casa Chata, 1978, pp. 22-23.

cuyo lugar privilegiado no es sólo el Estado como tendemos a creer, sino que es un efecto conjunto que se manifiesta y se produce dentro de las relaciones de los diversos actores de un núcleo determinado, sea familiar, comunitario o estatal.

La cantidad de estrategias de poder son infinitas y dependen de un lenguaje y un discurso determinado por el ámbito donde un acto específico de poder se desarrolla. Discurso es el lenguaje visto como una práctica social determinada por una estructura social⁶⁴, en este caso la práctica determinada es la de la historiografía. A largo plazo, en una sociedad, el discurso es el vehículo favorito del control por consentimiento

Para cuestionar el poder, existen toda una serie de estrategias que van desde la revolución armada hasta la resistencia pasiva al estilo de Gandhi. Sin embargo, para destruir al poder no siempre se necesita de grandes actos; como se dijo anteriormente, el sólo hablar sobre el asunto, el minar los discursos que lo sustentan, es ya un comienzo en el camino del enfrentamiento del poder, pero si además creamos conciencia sobre el tema, como lo hace la parodia, llevamos ganada ya la libertad interior y la posibilidad de elección.

Una división simple de los tipos de discurso sería aquellos relacionados con un lenguaje informal y los que surgen del lenguaje formal. Edelman⁶⁵ distingue entre varios tipos de lenguaje formal, es decir, de lenguajes que pertenecen o están relacionados con una actividad o estructura social determinada, como la historiografía o la política. Algunos de ellos permiten la recombinación de los elementos y por tanto la creación de nuevos conceptos, mientras que otros inhiben este proceso, facilitando el autoritarismo. En el primer caso, es mediante la identificación

64 Norman Fairclough, "Register, Power and Sociosemantic Change", *Functions of Style*. eds. D. Birch and M. O'Toole, Londres: Frances Pinter, 1988, p.14.

65 Murray Edelman, *Political Language, Words that Succeed and Policies that Fail*, New York: Academic Press Inc., 1977, p. 106.

con otros conceptos, no mediante la objetivación y la separación, que el observador encuentra los hechos provisionales, los conceptos y los eslabones lógicos con los que puede trabajar y realizar sus cálculos. Dentro de la historiografía y de acuerdo con Hayden White, un discurso que tropológicamente se inclina por la ironía es más abierto y permite más fácilmente la elaboración de nuevas posibilidades que otras elaboraciones tropológicas, pues obliga a reconstruir y probar, de manera constante, nuevos significados o significados alternos para una misma enunciación. En contraste, la terminología y la sintaxis que separa al observador y sus premisas de lo que está estudiando u observando, le tienta hacia el dogma, debido a que estas formas lingüísticas presentan lo que es observado como objetivo, como un hecho puntual⁶⁶. Foucault⁶⁷ llama “orden del discurso” a la forma en que éste es determinado por las convenciones subrayadas del mismo, convenciones que forman agrupamientos y que conforman ideologías particulares. Los distintos tipos discursivos –histórico, político, cultural, artístico, social, etcétera–, son distintas formas de subjetividad que difieren en los tipos y las formas en que están estructurados. Cómo lo están y cómo cambian las estructuras discursivas en el tiempo, está determinado por el cambio en las relaciones de poder a nivel de instituciones sociales o de la sociedad.

Algunas formas lingüísticas generan importantes creencias que se toman por buenas de forma inconsciente e incondicional. Las formas lingüísticas, a su vez, están determinadas por la cultura y la ideología, de hecho, es a través de las metáforas, las metonimias y la sintaxis que las referencias lingüísticas evocan estructuras cognitivas míticas en las mentes de las personas⁶⁸. Un ejemplo de este tipo de función metonímica en la vida diaria se da cuando, en el ámbito de la seguridad social, se habla de “programas de entrenamiento” (como el “programa changarro”

⁶⁶ *Ibid.*, 108.

⁶⁷ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris:Gallimard, 1971, p. 25.

⁶⁸ M. Edelman, *op. cit.* p. 35.

lanzado por la presidencia de Fox en México en el 2001)⁶⁹, lo cual es una evocación de una serie de supuestos como el que la causa del desempleo es la falta de habilidades y que el hecho de tomar un curso va a crear oportunidades; o bien cuando se habla de los “wet backs”⁷⁰ para referirse a los trabajadores que cruzan ilegalmente la frontera. La metáfora es igualmente efectiva y probablemente más común en la evocación lingüística de mitos políticos. El pasar de la metáfora al mito es un fenómeno social bastante común, como en el caso de Teresa de Ávila quien llamó a ciertos padecimientos del alma “enfermedades mentales”; en esta ocasión, el mito ha llegado a tal grado que la idea original, “padecimientos del alma”, se ha convertido en la metáfora para lo que ahora llamamos enfermedades mentales⁷¹. La sola sintaxis de las oraciones puede evocar toda una estructura de conocimientos (tal vez de manera aún más adecuada que la metáfora y la metonimia), por lo cual, en algunas ocasiones, es más importante atender a cómo se dice un discurso, en qué orden se distribuyen sus elementos, que a lo que supuestamente se dice en el mismo.

El poder se puede enfrentar de muchas maneras, entre ellas se encuentran las formas de las que echa mano la literatura. La novela de Roa Bastos, *Yo el Supremo*, enfrenta diversos discursos de poder, particularmente el de la historiografía, a través de una gran cantidad de estrategias que van desde el uso de la ironía hasta el dialogismo manifiesto.

69 Jesús Flores, *Morralla del calo mexicano*, México: Dirección General de Culturas Populares, 1994, p. 33.

Changarro: m. Pop. Antes se les calificaba así solamente a los negocios pequeños y de mala muerte. Hoy día se denomina de esa manera casi a todo negocio que no reúne las características de tienda de auto servicio. El programa en realidad se llama “Programa nacional de financiamiento al microempresario y microempresaria”, México: Los Pinos, 12 de junio del 2001.

70 El nombre de “wet back” que quiere decir espalda mojada, hace referencia específicamente a la espalda mojada de sudor del trabajador y al mojarse al cruzar el río, sin embargo la frase engloba toda una serie de cualidades que van más allá de la espalda mojada de un trabajador.

71 M. Edelman, *op. cit.* p.17.

EL TEXTO HISTORIOGRÁFICO

La Historia, como discurso oficial, se convierte en un discurso de poder, tanto por las perspectivas que impone sobre hechos determinados, como por las figuras de poder que crea y que después se usan como estandartes políticos e ideológicos. En este sentido, raras veces en la historia han surgido personajes que fueran juzgados de manera tan contradictoria como lo fue José Gaspar Rodríguez de Francia, primer dictador de la República del Paraguay. A través de diversos textos y referencias el dictador aparece como fundador del primer estado libre e independiente del continente, creador de un mundo de paz en medio de la anarquía independentista del continente americano y, por otro, en otros textos, es presentado como un tirano implacable y sombrío que suprimió ferozmente toda libertad en su país. Aún hoy, mientras unos ven en Francia al precursor de los movimientos modernos de liberación, otros ven el modelo de los incontables dictadores que han sido la plaga de los pueblos latinoamericanos. Una de las causas principales para que esto sucediera fue el desconocimiento de la figura del propio dictador, que se debió al encierro reinante en Paraguay. Las principales fuentes de noticias sobre el Supremo llegaron a Europa de manos de los hermanos escoceses John y William Robertson, a quienes el fulminante éxito de los dos volúmenes de *Letters from Paraguay [Cartas desde Paraguay]* incitó a escribir un tercer tomo con el título, más sensacionalista, de *The Reign of Terror of Doctor Francia [El reino de terror del doctor Francia]* (1839). El célebre historiador británico Thomas Carlyle contribuyó a esa imagen negativa con el ensayo “The Dictator Francia” (1843), llamándole “el tirano sanguinario”, no obstante confesar que conocía muy poco acerca de él. También halló que sus colegas mostraban serias deficiencias en su investigación sobre el caudillo paraguayo, y calificó de “pobre y aburrida” la obra de Thomas Rengger, *Ensayo histórico* (1827), cuya traducción al inglés

[*Historical Essay*] consideró “uno de los más detestables y falsos libros ingleses”. Y añadió que “los Robertson han tomado de Rengger y de Longchamp casi todos los datos que tienen alguna significación”⁷². A pesar de su inquietud con respecto al conjunto de bases de conocimiento sobre las cuales sus colegas condenaban a Francia, Carlyle satisfacía sus propias proclividades colonialistas uniéndose al ataque. Es a partir de estos textos que Europa crea las primeras imágenes sobre el dictador José Gaspar Rodríguez de Francia.

Sin embargo, la visión que sobre el dictador se tenía hacia adentro del Paraguay era sumamente diferente. Uno de los historiadores de Paraguay del siglo XX, Roberto Romero, escribe:

Al fallecer el Supremo Dictador el 20 de septiembre de 1840, se hallaba definitivamente consolidada la República del Paraguay, libre de toda dominación extraña. Las castas y las altas clases dominantes, los privilegios y discriminaciones sociales del colonialismo habían desaparecido, aniquilados por la política revolucionaria y nacionalista del Dr. Francia. Éste construyó un Estado autónomo y soberano, con una sólida economía independiente, sostenido por un pueblo igualitario, unido y laborioso, dueño de su destino y de su patria. Tal fue la herencia histórica del régimen francista⁷³.

El trabajo de Romero fue posible gracias a la obra de algunos precusores compatriotas, como Cecilio Báez, quien en los años 80 del siglo XIX comenzó una serie de estudios de la historia paraguaya como parte del esfuerzo de reconstrucción nacional que siguió a la devastación del país cuando Argentina, Uruguay y Brasil, por instigación británica, se combinaron para matar a la mayoría de la población paraguaya en una guerra que estalló veinticinco años después de la muerte de Francia. Báez centró su atención en Francia a la luz de las calumnias que las fuerzas vencedoras

⁷² Thomas Rengger, Thomas Carlyle, Alfred Demersay: *El doctor Francia*, Asunción: El Lector, 1987, pp. 210, -206, y Kateh Ellis, *Poder sin responsabilidad las palabras en Yo el Supremo*. Casa de las Américas, núm. 98, julio-septiembre de 2002.

⁷³ Roberto A. Romero, *Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia. Ideólogo de la independencia del Paraguay*, Asunción: Edición del Autor, 1990, p. 176.

difundieron acerca de él, y escribió:

Francia estaba dominado por la idea de una patria independiente, que creó él después de una larga evolución social. Todos sus actos le presentan como un hombre de inteligencia superior y pasiones concentradas, que persiguen un objeto único; inclinado al mando, no por amor a él, sino por amor a su ideal patriótico. Fue un sincero republicano [...] y reprochó siempre a los monarquistas argentinos su extravío. Fue una inteligencia, un talento y una pasión al servicio de su patria⁷⁴.

Es ya en esos años donde la imagen del Dictador comienza a tomar, para la historia paraguaya, la idea que el pueblo en general tenía de él, la del héroe libertador.

En su *El Supremo Dictador. Biografía de José Gaspar [sic] de Francia* (1942), Julio César Chaves muestra cuán distinto fue el Supremo de la imagen que generalmente se tiene del dictador latinoamericano y presenta otros aspectos de la “generosa devoción” de Francia por la creación de un Estado paraguayo independiente y pacífico:

Si los dictadores son siempre amigos de luchas y de guerras, él es hondamente pacifista [...]: no cobra sus sueldos, vive pobre como su pueblo, no tiene amigos, ni amantes, ni bufones [...] es una excepción de todas las reglas que presiden la aparición de los grandes dictadores [...] asciende al poder no por la violencia [...] ni como remedio para suprimir la violencia, sino por el voto de asambleas libremente elegidas y reunidas en paz⁷⁵.

Contando con las fuentes europeas del siglo XIX antes mencionadas, Chaves, en lugar de reafirmar la figura creada por las propias fuentes, escribe sobre el miedo sentido por aquellos que intentarían quebrar las defensas nacionalistas del Paraguay de entonces pero transforma la figura dictatorial en una figura bondadosa. De esta manera, Chaves facilitó la revisión, desde una perspectiva paraguaya, de las medidas tomadas por Francia. Por ejemplo, mientras que las severas

⁷⁴ Oscar Paciello, “Inspiración romana en el pensamiento del Dr. Francia”, *Cuadernos Republicanos Nro. 18*, Asunción, 1981, p. 9.

⁷⁵ Julio César Chaves, *El Supremo Dictador. Biografía de José Gaspar de Francia [sic]*, Madrid: Atlas, 1964, pp. 19-20.

restricciones impuestas a la Iglesia como institución foránea en Europa por Enrique VIII y luego Napoleón, eran vistas por los europeos como etapas cruciales de la edificación nacional, el tratamiento dado por Francia a la Iglesia era visto como evidencia de su tiranía. En 1975 un compatriota de Chaves, Alfredo Viola, citando decretos con que Francia, por exigencia de "las actuales circunstancias y el estado mismo de la República", prohibió al clero paraguayo aceptar órdenes o instrucciones de clero no paraguayo, presenta también una visión diferente a la europea. Demuestra que "algunas medidas dispuestas por el Dictador Francia en relación con la Iglesia parecen injustas pero si se las analiza detenidamente se concluye que fueron necesarias en dicha época"⁷⁶. El entendimiento por Viola de los desafíos que Francia enfrentó y venció en su búsqueda de un objetivo progresista, muestra mayor alcance en su libro *El Dr. Francia. Defensor de la independencia del Paraguay* (Asunción, 1992).

A partir de los mismos "hechos", lo escrito por los historiadores europeos y los paraguayos muestra una imagen de Francia dividida de manera maniquea: para los europeos es la figura prototípica del dictador tirano y asesino, mientras que para el Paraguay representa la figura del héroe pacificador e independentista. Sin embargo, si ha existido una historia o línea oficial hegemónica y prevaleciente respecto de Francia, es la que lo sitúa en una luz negativa⁷⁷. Los

⁷⁶ Alfredo Viola, *Facetas de la política gubernativa del Dr. Franklin*, Asunción: Editorial Comuneros, 1976, p. 31.

⁷⁷ R. Romero. *op. cit.* pp. 158-159: Georges Fournial cita a Rubén Bareiro Saguier con respecto a la principal causa de antagonismo para Francia en su tiempo: "admirador de Rousseau y sobre todo de Robespierre, cimentó la autoridad de su régimen sobre la doctrina del interés público, lo que significaba sacrificar las libertades individuales por el bien y la defensa de la independencia nacional, amenazada por las ambiciones anexionistas de la Confederación Argentina, la política equívoca del Brasil, el peligro español siempre latente y la penetración del imperialismo inglés, que se había establecido en los países vecinos". Fournial añade su propio comentario esclarecedor: "Sacrificar las libertades individuales" es cierto. ¿Pero de quiénes? Cuando los enemigos de Francia lo acusan de "expoliar a los ricos para favorecer a los pobres", es decir a la mayoría del pueblo, y "atacar las libertades", eran las contribuciones impuestas a los españoles separados del servicio militar para defender el país, la demolición de los viejos edificios de los ricos para modernizar la capital, la carencia de una prensa privada ligada al extranjero. Un miembro del sector paraguayo (gran parte de él colonos) que se sentía constreñido por estas medidas políticas se desahogó en el "Libelo difamatorio" dirigido "al hijo de puta José Gaspar de Francia" y lo circuló clandestinamente después de la muerte de El Supremo. La lista de agravios del autor alude a restricciones puestas a la Iglesia, a ciudadanos particulares, incluidas en la orden de Francia, como parte de su esfuerzo para transformar las condiciones de la nación, de que los hombres españoles

lectores europeos están naturalmente inclinados a respetar la visión negativa acerca de él, iniciada, nutrida y aceptada por sus ancestros decimonónicos (algunos de los cuales él trató sin deferencia), y fundida en el estereotipo del dictador latinoamericano del siglo XX de la índole de Stroessner, Somoza, Trujillo, Martínez, los Duvalier, Batista y Pinochet, quienes reprimieron con brutalidad a sus pueblos para su propio enriquecimiento y al servicio de otros países, principalmente de los Estados Unidos. La visión negativa sobre el Dictador ha influido globalmente; tanto es así que Carlos Rafael Rodríguez ha escrito acerca del inusual error de juicio cometido por su compatriota José Martí cuando, llevado al parecer por "la versión mala de la historia", usó la frase "el Paraguay lúgubre de Francia"⁷⁸. Lo mismo ocurrió cuando Neruda, en su *Canto general* (1950), deploró el estado de los pueblos indígenas de las Américas, situando a Francia entre los traidores a la América Latina⁷⁹.

¿Qué se puede pensar, entonces, acerca de la figura del dictador paraguayo? Pero sobre todo ¿qué se puede pensar sobre los textos historiográficos que aparentemente dan fe de una serie de hechos que aparecen como contradictorios?

Por principio podemos inferir que la historia no es una sola, que cada texto historiográfico

solteros que continuaban viviendo en el Paraguay independiente escogieran esposas entre la población guaraní o entre la negra. El "Libelo difamatorio" incluía la bien urdida décima con la maliciosa alusión al putativo ancestro africano de Francia: "Grandísimo mulatón, / Canalla vil indecente, / Cobarde el más excelente, / y refinado ladrón. / Sin patria, sin religión, / embustero el más cochino, / el más infame asesino / malo y loco sin igual. / Dime oh furia infernal / ¿cuál es ahora tu destino?" *Ibid.*, p. 10.

⁷⁸ Carlos Rafael Rodríguez, *Siete enfoques marxistas sobre José Martí*, "José Martí, contemporáneo y compañero", Habana: Editora Política, 1978, p. 83.

⁷⁹ Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*. México: Siglo XXI, 2004. Acerca de la errónea percepción de Neruda, Eduardo Galeano comenta: "Francia integra, como uno de los ejemplares más horrorosos, el bestiario de la historia oficial. Las deformaciones ópticas impuestas por el liberalismo no son un privilegio de las clases dominantes en América Latina; muchos intelectuales de izquierda, que suelen asomarse con lentes ajenos a la historia de nuestros países, también comparten ciertos mitos de la derecha, sus canonizaciones y sus excomuniones. El *Canto general*, de Pablo Neruda (Buenos Aires, 1955), espléndido homenaje poético a los pueblos latinoamericanos, exhibe claramente esta desubicación. Neruda ignora a Artigas y a Carlos Antonio y Francisco Solano López; en cambio, se identifica con Sarmiento. A Francia lo califica de "rey leproso, rodeado / por la extensión de los yerbales," que "cerró el Paraguay como un nido de su majestad" y "amarró / tortura y barro a las fronteras".

integra o enriquece una nueva versión sobre los mismos hechos. Esto, a pesar de que, en general, cuando pensamos en Historia, historiografía y todo lo relacionado con el discurso histórico pensamos en términos de verdad absoluta, de ciencia exacta y comprobable. Sin embargo, lo que nos demuestran textos como *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos es que el discurso histórico no es más que eso, un discurso que puede llegar a convertirse en un discurso de poder.

Ahora bien ¿cómo es que un texto historiográfico termina por convertirse en un discurso de poder? En principio, lo hace a partir de la dicotomía entre verdad y ficción y su estatuto como creador de conocimiento. Mediante el análisis del texto historiográfico de Julio César Chaves se pueden apreciar los mecanismos a través de los cuales la historiografía, por un lado se constituye en un discurso de poder y, paradójicamente, cómo se construye de la misma manera que la literatura.

Primero, tendremos que determinar a qué llamamos discurso de poder dentro de la Historia en general y dentro de la historiografía y la literatura en particular. Podemos decir que un discurso, tanto histórico como de cualquier otro tipo, incluso literario, se constituye en discurso de poder cuando, aparentemente, no puede ser cuestionado. En el caso del discurso histórico los motivos que impiden el cuestionamiento van desde la constitución de "la historia oficial" y la necesidad de construir héroes hasta la propia idea que se tiene de la verdad. Tradicionalmente se tendía a pensar que el discurso histórico no se podía contradecir por estar constituido por hechos supuestamente comprobables. En el caso de *El Supremo Dictador, Biografía de José Gaspar de Francia* de Julio César Chaves, estos hechos son los que derivan de las fuentes y los que nos indican sucesos acaecidos en momentos y lugares determinados como "En 1758, cuando contaba diecinueve años [el padre de el Supremo], se incorpora a las milicias provinciales"⁸⁰. Sin embargo, la forma de

⁸⁰ J.C. Chaves, *op.cit.*, p. 27.

relatar los hechos obligatoriamente implica una perspectiva. En este caso, la cita anterior continua "donde actuará hasta su muerte con lealtad y abnegado espíritu de sacrificio"⁸¹. Lo que tenemos es un hecho obtenido de una fuente e, inevitablemente, interpretado y calificado por el autor.

El problema con las perspectivas, en el caso del discurso histórico, es que solemos pensar que por partir de una fuente, por el solo hecho de considerarse histórico, la totalidad del discurso es "verdadero". Desde el momento en que un discurso es clasificado de esta manera entra en un juicio binario que descarta la subjetividad del proceso de creación y recepción del texto. Sin embargo, de acuerdo con Michel Foucault⁸², los distintos tipos discursivos –histórico, político, cultural, artístico, social, etcétera-, son distintas formas de subjetividad que difieren en los tipos y las formas en que están estructurados. Cómo lo están y cómo cambian las estructuras discursivas en el tiempo, está determinado por el cambio en las relaciones de poder a nivel de instituciones sociales o de la sociedad. Es decir, que para Foucault todo discurso es un discurso de poder en el sentido que no existe en forma aislada, sino que está contenido dentro de una serie de relaciones sociales y culturales, tanto de creación como de recepción, todas las cuales son relaciones de poder, cuyo equilibrio cambia en el tiempo. De esta manera, cuando Chaves escribe la biografía del Supremo Dictador, lo hace en un momento en el que la identidad y la soberanía nacional necesitaban reforzarse⁸³. La figura del doctor José Gaspar Rodríguez de Francia era, a pesar de todas las contradicciones, la máxima imagen independentista del Paraguay y era forzoso rescatar su figura. A este texto se le suman con el tiempo otros más y juntos van conformando un nuevo imaginario, mucho más benévolo y heroico sobre el Dictador, que el que se tenía en Europa. De

81 *Idem.*

82 Cfr. M. Foucault, *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971.

83 Apenas en 1939 Paraguay había firmado la paz, tras la famosa Guerra del Chaco donde peleara los límites de extensión con Bolivia.

manera que el Supremo termina por ser una figura que, para mediados de los setentas, tiene dos caras claramente marcadas y opuestas: por un lado es el libertador de Paraguay y por otro es un terrible tirano. Lo anterior sucede en su mayor parte a través del lenguaje escrito. Tanto la idea europea como la paraguaya sobre el Dictador se crean, se transmiten y hacen mella en la cultura y la ideología a través del discurso oral y escrito.

El poder del discurso histórico suele derivarse también de su relación con lo que llamamos "conocimiento" y de la idea que tenemos de cómo se da el proceso de conocimiento histórico. Por principio pensamos que el conocimiento es "algo" que existe por sí mismo y que sólo precisamos adquirirlo, en especial cuando se trata de "ciencias exactas". Cuando hablamos de conocimiento histórico pensamos que es algo que existe *per se*, de la misma manera en que existen los hechos pasados. De esta forma, cuando Chaves nos dice que el Dictador destruyó las casas de sus opositores:

Otro procedimiento de persecución que ideó fue el de demoler las casas de sus enemigos. La capital asunceña desde el punto de vista urbano presenta un aspecto antiestético y desolador. Sus calles trazadas al azar, formaban meandros, como puede verse en los mapas de Félix de Azara y de Julio Ramón de César. Eran las vías públicas estrechas y tortuosas, llenas de pozos y zanjas. Las casas –rodeadas de árboles y malezas– habían sido construidas sin respetar línea alguna. En los días de lluvia, grandes raudales corrían por los declives abriendo zanjas y horadando cimientos.

El Dictador inició sus reformas edilicias y dividió la ciudad por calles anchas y simétricas⁸⁴.

Aparentemente nos está presentando hechos, incluso nombra los mapas que utilizó como fuente. Es decir que nos da a conocer un hecho: el Supremo destruyó por venganza las casas de quienes se le oponían, pero después presenta una avalancha de hechos que justifican el haber derribado las casas de sus enemigos. Lo escrito presenta, mediante hechos reales y comprobables, dos posturas

⁸⁴ J.C. Chaves, *op. cit.*, p. 307.

encontradas: la venganza y el progreso. Al final lo que queda es la parte del progreso por ser la más extensa y la que se apoya en fuentes. Las fuentes son un arma sumamente poderosa de la Historia pues son aparentemente hechos incontrovertibles. Sin embargo, solemos olvidar que el conocimiento histórico rescatado de las fuentes se transmite a través del proceso de la escritura. De hecho, la Historia comienza con la escritura. Pero no con cualquier tipo de escritura, sino con la que se constituye en narración a través de la concatenación de una serie de hechos y que, como en toda narración, presenta una serie de variables o posibilidades entre las que el autor debe elegir para que su texto sea verosímil. Esto acerca, inevitablemente, a la Historia y a la Literatura, en cuanto a sus procesos de creación de conocimiento. Tanto la una como la otra dependen de la narración, y cualquier narración tiene una carga ideológica contenida en la forma en la que se expresan las palabras. La gran diferencia entre los tipos de conocimiento generados por Historia y Literatura, es la supuesta índole del conocimiento generado por ambas disciplinas y el valor que se le da a cada uno.

Debido a la similitud entre la creación de textos literarios e historiográficos, Hayden White considera que cualquier intento de comprender cómo el discurso histórico trabaja para producir el efecto de conocimiento, no debe basarse en un análisis epistemológico de la relación entre la mente del historiador y el mundo pasado, sino en un estudio científico de la relación de las cosas producidas por y en el lenguaje, que tome en cuenta que no existe nada como hecho crudo; sólo existen eventos bajo diferentes descripciones. De acuerdo a esto, para saber cómo y qué tipo de conocimiento genera el texto de Chaves, en lugar de pensar en cómo o por qué el autor se acerca al personaje histórico, debemos estudiar cómo usa el lenguaje. Cuando el autor escribe sobre una junta en la que Paraguay jura lealtad a Buenos Aires y dice: “Es probable que disgustado por la

presión del españolismo y por las resoluciones del congreso se haya retirado antes de terminar la sesión, pues su firma no aparece en el acta”⁸⁵, Chaves no sólo presenta el hecho: el acta no estaba firmada por José Gaspar Rodríguez de Francia, sino que, además de crear una posibilidad, la de que se haya retirado antes de terminar la sesión, adjetiva la actitud del personaje y comienza a crear una imagen del mismo sumamente específica que poco a poco, a lo largo va creciendo y alimentándose de las descripciones del autor: “No permitía a sus funcionarios ninguna extralimitación. En 1817 el administrador del pueblo de Itá castigó con azotes a varios indios por el solo hecho de bajar a la capital a pedir por un individuo para corregidor propietario.”⁸⁶ y a continuación describe el castigo del que fue objeto el administrador. Lo importante no es tanto si es verdad o no que los indios hayan bajado a la capital o si el castigo se llevó a cabo tal y como se describe. Si la descripción del hecho se limitara a: “En 1817 el administrador del pueblo de Itá castigó con azotes a varios indios por bajar a la capital a pedir por un individuo para corregidor propietario”, “lo real”, “lo verdadero” sería que a los indios se les azotaba por bajar a la capital y tendríamos que averiguar si era un delito grave o no en esa época o si era la costumbre. Sin embargo, debido a la perspectiva de Chaves, lo importante es la “**extralimitación**” y “**por el solo hecho**” pues esta descripción nos lleva a pensar que el acto cometido por el administrador es imperdonable y que el castigo impuesto por el Supremo, cualquiera que éste sea, es justificado.

Si la Historia fuera “verdadera”, habría sólo una versión única u objetiva de cada proceso y en el ejemplo anterior no tendríamos dos variables: una donde el Supremo es un justiciero defensor de los indios y otra donde el Supremo es un tirano que se sobrepasa en los castigos, con la consiguiente posibilidad de que una sea falsa y otra verdadera. Como ya se dijo, estas variables

⁸⁵ J.C. Chaves, *op. cit.*, p.95.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 215.

existen porque hay una perspectiva que es inevitable y que se expresa retóricamente en la escritura, ya sea en la literaria o en la historiográfica y por lo tanto, el conocimiento producido en ambos casos, está ligado al uso del lenguaje, aunque esto no es algo que solemos considerar cuando leemos un texto histórico. Tan sólo porque es historiografía, pensamos que lo dicho es el relato exacto de un suceso y no siempre es así. Lo que Chaves nos presenta es una visión sumamente benévola de una dictadura. A pesar de que recurre a las fuentes pertinentes y de que no falsea los datos, la forma tropológica que usa nos lleva a tener una visión parcial del dictador, de igual manera que la forma que usaron los Robertson creó una figura muy distinta a la aportada por Chaves.

En pocas palabras, el discurso histórico debe ser considerado no primariamente como un caso específico “del funcionamiento de nuestras mentes” en su esfuerzo por conocer la realidad o de describirla, sino como un tipo especial de uso del lenguaje que, como el habla metafórica, el lenguaje simbólico y la representación alegórica, siempre significan más de lo que literalmente dicen; dicen algo diferente de lo que parecen significar y revelan algo acerca del mundo sólo a costa de esconder algo más.

Ante la idea de que el texto histórico depende de figuras retóricas para lograr su cometido epistemológico y que dichas figuras funcionan de la misma manera en un texto ficcional que en uno histórico, Hayden White elige analizar la forma en que el historiador consigue dar verosimilitud a su texto a partir de la narración realizada, para lo cual procede al análisis tropológico⁸⁷. Este acercamiento nos permite caracterizar, a partir del dominio de un modo de

87 Siguiendo a Northrop Frye en *Anatomía de la crítica*, Venezuela: Monte Ávila, 1977, White clasifica taxonómicamente el discurso historiográfico en comedia, tragedia, romance, sátira y sus combinaciones, las cuales corresponden a las estructuras tropológicas de la metáfora (la semejanza en la diferencia), la metonimia (la contigüidad, que reduce el todo a la parte), sinécdoque (privilegia el todo, compensando las relaciones extrínsecas de dos órdenes fenoménicos mediante la relación de cualidades compartidas) e ironía (negación del sentido literal por otro velado). Considerados como las estructuras básicas de figuración, los cuatro tropos nos proveen con categorías

asociar palabras y pensamientos unos con otros a través del discurso entero, la estructura del discurso como un todo en términos tropológicos, es decir con un significado no aprehensible en ninguna de las partes tomadas individualmente o como un todo presentado como la suma de sus varias partes constitutivas. El tipo de unidad que forman los eventos está relacionado con el tipo de verdad que uno espera obtener y esta “verdad” está determinada por una ideología, ya sea la particular del autor, la de la historia oficial o la de la cultura donde surge el texto.

El autor de *El Supremo Dictador*, Julio César Chaves, expone en el prefacio a la primera edición que lo que pretende en este texto es presentar la vida y “la figura de José Gaspar de Francia, Supremo Dictador Perpetuo de la República del Paraguay, con sus luces y sus sombras, solitaria y poderosa, sin mantos piadosos pero tampoco iluminada por las ascuas de la pasión y el odio”⁸⁸. Es decir, supuestamente, desea presentar una biografía “objetiva” y “real” de la figura del dictador. Sin embargo, no puede evitar crear desde el principio una figura mítica en lugar de una humana, pues eso es lo que demanda la cultura paraguaya en esos momentos de su figura histórica, una figura mítica que dé consenso y unión a la sociedad. El texto de Chaves es una biografía y esto quiere decir que intenta la descripción de una vida en un contexto determinado, específicamente la vida de José Gaspar Rodríguez de Francia en el contexto de la independencia de América. La forma en que el autor contrapone estos dos elementos, individuo y contexto, nos habla de una forma determinada de percibir los procesos históricos y aún la misma Historia, pero además nos muestra una especie de “radiografía política” del momento en que fue escrito y de la propia ideología del autor. Tanto esta forma de percibir la Historia como el propio proceso de conciencia

para identificar los modos de unir y ordenar las palabras de acuerdo a un orden de pensamiento (ejemplo: manzana con tentación) en el eje paradigmático de una expresión y de una frase de un discurso con frases precedentes y sucesivas (ejemplo: párrafos transicionales o capítulos) en el eje sintagmático.

⁸⁸ J.C. Chaves, *op.cit.*, p. 24.

histórica están contenidos, de acuerdo con White, en el modo tropológico del texto.

Lo primero que salta a la vista a partir del análisis tropológico de *El Supremo Dictador. Biografía de José Gaspar de Francia* (1942) de Julio César Chaves, es que el texto en su totalidad es una gran metáfora sobre la figura del Supremo construida por una serie metononímica⁸⁹ que, en un vano intento por humanizar la figura del personaje, presenta diversas facetas del dictador. La metáfora⁹⁰ pone de manifiesto una similitud entre la dictadura del Supremo y la idea de paz e independencia, términos que, en principio, se perciben como diferentes⁹¹. El texto se convierte en una justificación de los actos de Gaspar de Francia mediante la construcción de una imagen metonímica donde el encierro de Paraguay y las acciones necesarias para garantizar el total aislamiento de la nación se presentan como la respuesta necesaria e indispensable al momento

89 Mediante el análisis tropológico se puede trazar el proceso por el cual pasa un discurso: va, primero de lo metafórico, que implica la aprehensión de la realidad por medio de una imagen que se ajusta a lo que somos capaces de concebir, a lo metonímico, que supone la dispersión de la serie de conceptos que componen esta realidad.

90 Hayden White, *El contenido de la forma*, Buenos Aires: Paidós, 1992, pp.18-40: dentro de los modos tropológicos, la metáfora pone de manifiesto una similitud entre dos fenómenos u objetos que claramente se perciben como diferentes, “da direcciones” para encontrar una entidad que pueda evocar imágenes asociadas a los dos términos o fenómenos comparados y tiende a decodificar y codificar el mundo como una acumulación de esas entidades individuales y como un proceso diacrónico. Funciona como un símbolo más que como un signo, lo que quiere decir que no nos da una descripción de lo que representa, sino que nos dice qué imágenes buscar dentro de nuestros códigos de experiencia cultural, para así poder determinar cómo debemos sentir respecto al objeto representado. Dentro de los textos históricos, este tropo, al explotar las similitudes metafóricas entre conjuntos de eventos reales y las estructuras convencionales de la ficción, logra dar significado a conjuntos de eventos pasados. Cualquiera que codifique el mundo en forma de metáfora estará inclinado a explicarlo, según White, como “un drama de autoidentificación simbolizado por la trascendencia del héroe del mundo de la experiencia, su victoria sobre éste y su liberación final de ese mundo.” Es un drama de corte un tanto maniqueo donde el bien siempre triunfa sobre el mal y que busca poner de manifiesto aquello que aparece oculto a primera vista. Tiende a asociarse con la argumentación formista que identifica el conocimiento con las características individuales de las cosas y los hechos. Definir las características, se supone, aclararía la visión que se tiene sobre determinados hechos pero, extender las definiciones particulares a todo el fenómeno, en este caso histórico, termina por dispersar y generalizar las explicaciones. Esta visión del mundo, implica una ideología anarquista que es optimista en cuanto a la transformación social y cree en la necesidad de abolir la sociedad y sustituirla por una comunidad de individuos, y la metáfora es un tropo que provee un significado en términos de identidades individuales. Esto, la necesidad de fijar una o varias identidades mediante la clasificación de los atributos específicos de un hecho o fenómeno determinado, poniendo de relieve las similitudes que tenga con otro fenómeno que, a primera vista, aparece como manifiestamente diferente, es lo que podía definir este estilo.

91 Paul de Man, *Alegorías*, España: Lumen, 1971, p.23-25: De acuerdo con Paul de Man, las metáforas son mucho más tenaces que los hechos pues nos persuaden, aun en contra de toda lógica, de aceptar una interpretación determinada de los sucesos sin importar cuán aberrante ésta pueda ser. El autor sostiene que tanto el poder persuasivo de la metáfora como su predominio sobre la metonimia, se debe al uso de estructuras metonímicas de manera repetitiva, de forma tal que terminan por crear una gran metáfora.

histórico que América vivía: tiempos de lucha por conservar y consolidar la Independencia alcanzada. A través de un conjunto de metonimias⁹² nos indica cuáles son los hechos, actitudes y características de la dictadura y del dictador, que debemos de tomar en cuenta para crear la asociación entre los dos términos comparados. Las imágenes que Chaves va creando, justifican por oposición al doctor Francia y terminan por crear, a través de la metáfora, un imaginario del dictador en el que éste aparece como un héroe de novelas románticas: protagonista de este libro, todo en él es misterioso; surge sombrío en un marco dramático. Con las figuras anteriores también se crea un imaginario donde lo americano y exógeno a Paraguay es lo equivalente a la anarquía, al peligro, a las pasiones desbocadas y a la libertad, mientras que el encierro de Paraguay implica la paz y el orden. Relaciona la paz con la civilización que equivale a ser “letrado”, ser estudioso: “es un hombre educado, es un hombre de letras”, “este lector de Voltaire, antiguo seminarista, abogado cincuentón cuando llega al poder”. Mientras que lo bárbaro equivale al campesino, al inculto: “no es un bárbaro creado en las estancias en los suburbios de la civilización”⁹³. Lo que se va construyendo es una idea en la que el Supremo se asemeja a independencia y civilización en contraste con salvajismo y colonia.

Todos los capítulos tienen un mismo modelo de construcción: comienzan por reafirmar la

92 H. White, *El contenido de la forma*, p 20: la metonimia reduce el todo a la parte y se considera en general, como una forma secundaria de la metáfora en cuanto a que subraya lo diferente. Los fenómenos se valoran por las diferencias presentadas una vez puestos en contigüidad a otros fenómenos, con lo cual, las diferentes partes que componen el hecho, son las que sobresalen. Así, esta reducción a las partes presupone la posibilidad de distinguir entre el todo y cada uno de los elementos que lo componen, de manera tal que se les puede asignar prioridad al significado de cada parte sobre la apariencia del todo. Al ser reductiva provee un modelo de explicación mecanicista, el cual convierte los hechos en situaciones impersonales que responden a las leyes de la causalidad para las cuales sólo es importante separar aquellas partes que son causa de aquellas que son efecto. El percibir los hechos como algo inevitable corresponde a un mundo trágico donde el destino es lo que rige. Para la tragedia, la caída del héroe y el caos que esto produce, forman parte de una prueba agónica que tiene como consecuencia “una ganancia de conciencia” y el restablecimiento de un orden. Sin embargo, esta reconciliación tiene, al contrario que la comedia, cierto tinte de resignación, por lo cual se asocia con una ideología radical que corresponde respectivamente a la visión trágica de un mundo donde rigen las leyes causales y en el cual es necesario reconstruir la sociedad sobre nuevas bases. En este caso, la característica definitoria de este estilo sería la inclinación por determinar causas y efectos.

93 *Ibid.*, pp. 20-21.

imagen del Supremo, aportan una serie de datos sobre sus actos en forma metonímica que nos permiten ver los pros y los contras del personaje, aunque siempre se busca justificarlo, y termina con una síntesis que tiende a reafirmar la metáfora general de la imagen casi mítica del dictador. Es una visión inocente hasta cierto punto. Dentro de la parte metafórica de los capítulos siempre se eleva la figura del Supremo, en la metonímica se nos muestra como, paso a paso, va abriendo camino a quien llegará a ser. Aparecen los que en un futuro serán sus enemigos y se van presentando los rasgos de su carácter. En la parte sinecdótica se hace un resumen de alguna cualidad en especial y se anuncia lo que sigue. Cada uno de los capítulos tiene un peso similar. Su importancia no está determinada por los hechos históricos que le ocupan, sino por presentar un aspecto más de la vida del protagonista. A través de cada parte del texto Chaves nos dice a qué imágenes recurrir dentro de nuestros códigos de experiencia cultural, pretendiendo determinar nuestro sentir respecto a la dictadura del Supremo. El texto no llega a lo sinecdótico⁹⁴, es decir que no pasa de la dispersión a la integración de los conceptos en conjuntos simbólicos y, mucho menos, llega al cuestionamiento del proceso mismo, es decir a la ironía. Se detiene en una determinada visión del mundo que tiene implicaciones específicas y que en este caso están

⁹⁴ H. White, *Tropical Discourse*, p 65: la sinécdoque, que también suele considerarse como una forma secundaria de la metáfora, privilegia el todo, compensando las relaciones extrínsecas de dos órdenes fenoménicos mediante la relación de cualidades compartidas. Aquí, la distinción entre las partes y el todo se realiza tan sólo con el propósito de identificar el todo como cualitativamente idéntico a las partes que le componen y, en este sentido, es integrativa y representativa. Desde esta visión del mundo, se tiende a ver las entidades individuales como componentes de totalidades que son mayores a la suma de sus partes y a integrar fenómenos, aparentemente particulares, en una totalidad que se entiende como un microcosmos dentro de un macrocosmos, lo cual está en sintonía con los sistemas organicistas de explicación. Éstos insisten en la necesidad de relacionar los diversos contextos que se pueden percibir en un hecho histórico, como partes de una totalidad, de “una historia en general.” En un argumento organicista, las explicaciones deben presentar la forma de una síntesis donde las partes reflejan la estructura de la unidad completa o bien, prefiguran la forma final de todo el proceso o de, al menos, su última etapa. La comedia, como género, suele girar en torno a una característica específica que determina al personaje principal y al ser sintética se relaciona fácilmente tanto con la sinécdoque como con las formas organicistas de explicación. En el caso de este tipo de tramas, el proceso de redención es uno que se da de manera exclusiva entre hombres y que implica el triunfo provisional sobre el mundo. Es decir que tiene una implicación ideológica conservadora, que considera a la sociedad como una totalidad sólida y sintética, que desconfía de los cambios y los acepta cuando son transformaciones particulares y no de la totalidad.

conectadas con la necesidad de crear un héroe nacional⁹⁵. Es decir que la metáfora creada sobre el Supremo Dictador por los diversos textos históricos que le tratan puede darnos una imagen heroica del doctor Gaspar de Francia e incluso puede llegar hasta crear una imagen simbólica de esa dictadura, pero mientras no llegue a ser autorreflexiva no será crítica ni del discurso, ni del hecho histórico como tal. La narrativa de Chaves puede ser caracterizada como un tipo de discurso en el que la metonimia funciona como un tropo dominante para “entender por separado” las partes de una totalidad. Pareciera que el autor no quisiera que identificáramos la historia del personaje con la de una dictadura y, a fin de lograrlo, nos muestra por separado cada una de las facetas del Dictador, dándole tanta importancia a que fuera buen alumno como al haber logrado la independencia. Y aunque esto parece disminuir la imagen del Supremo, tiene la ventaja de permitir poner al mismo nivel sus deslices juveniles y las injusticias y asesinatos cometidos durante su dictadura.

De acuerdo a los parámetros expuestos por Hayden White, el tipo de argumentación que transforma los hechos mismos (*res gestae*), en este caso la vida de José Gaspar Rodríguez de Francia, en hechos conocidos mediante la Historia (*historia rerum gestarum*)⁹⁶, es decir en el texto de Julio Cesar Chaves, es la tragedia⁹⁷. Chaves busca explicar los hechos partiendo de la idea de causa y efecto. Nos presenta la vida del Supremo desde su infancia como si fuera inevitable que Rodríguez de Francia terminara siendo el grandioso y magnífico dictador y libertador del Paraguay que el historiador nos presenta. Sin embargo, debemos de aclarar que lo trágico dentro

95 Michel Foucault, *El discurso del poder*, México: Folios, 1983, p. 33. Una de las tantas estrategia en la lucha por poder que Foucault describe, es la autodefinición a través de la creación de tradiciones: creación y celebración de fiestas nacionales, padres fundadores, héroes, textos básicos y demás nacionalismos que afirman la identidad histórico-cultural.

96 Véase http://www.ugm.cl/institutos/ced/articulos/2004/J-RAD_Epistemologia_Historia-2.html (24/09/08).

97 Desde el punto de vista del análisis tropológico, la tragedia tiene una implicación ideológica radical, relacionada con la idea de causa y efecto.

de las formas narrativas, como es el caso del texto de Chaves, no funciona de la misma manera que la tragedia dramática. Lo trágico, en general, tiene que ver con lo histórico *per se*, porque el ser humano se constituye históricamente. Es trágico que algunas cosas, como la tendencia humana a producir genocidios no se pueda cambiar. Mientras que la tragedia se alimenta de la crisis, lo trágico se relaciona con lo estático de algunas situaciones. “Tragedy deals in the cut-and-thrust of historical conjunctures, but since there are aspects of suffering which are also rooted in our species-being, the tragic also has an eye to these more natural, material facts of human nature”⁹⁸. El cuerpo, por ejemplo, a pesar de los cambios culturales y/o históricos sigue padeciendo de la misma manera. No es que nuestra respuesta al dolor sea ahistórica; es más bien que la historia humana incluye la historia del cuerpo. Cuando se refiere al sufrimiento físico de un cuerpo torturado, de poco sirve el consuelo de que esa angustia sea construida culturalmente, como sí lo sería en el caso del desasosiego provocado por encontrarse oprimido genéricamente. Es decir la posibilidad del cambio histórico es un alivio en algunos casos, en otros no tiene sentido alguno y ahí está lo trágico, en la muerte, en el dolor, en todo aquello que no tiene resolución alguna. Sin embargo, lo trágico puede ser entre otras cosas una reconciliación simbólica con nuestra finitud y fragilidad. Pero esta debilidad es también una fuente de poder ya que es en ella, en nuestra inminente desaparición, en la que algunas de nuestras necesidades se asientan y, en algunos casos, estas necesidades pueden ser fuerzas mucho más poderosas que las puramente culturales. A pesar de que las tragedias son individuales -cada muerte es individual y específica-, el sufrimiento provocado tiene un valor universal porque el sufrimiento ES universal. Específicamente dentro del texto de Chaves, “lo trágico” funciona como en una obra realista cargada de un fuerte romanticismo donde el personaje histórico está dividido entre idealismo y pragmatismo. Su

98 Terry Eagleton, *Sweet Violence, The Idea of the Tragic*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p.xiii.

estructura guarda características todavía de tragedia griega, como el que el héroe, determinado desde el comienzo para realizar ciertas acciones, deba pagar por su pecado de *hybris*, que en el caso del personaje presentado por Chaves es el del orgullo⁹⁹. El Supremo Dictador vivirá escindido entre la grandiosidad del héroe clásico y lo trágico mundano como tal. Dividido así, el héroe, El Supremo, internaliza esta contradicción como un ser psicótico a la vez absolutista y oportunista, auténtico y charlatán, noble y mediocre, atado a sus principios pero falto de escrúpulos, altruista y egoísta, apasionado y calculador, admirable y ridículo. El mismo impulso que lo lleva a escalar socialmente es también el sentido de supuesta superioridad espiritual que le lleva finalmente a rechazar a la clase “alta”. Esta división entre la ambición y lo ideal, en una época donde poder e idealismo no son reconciliables es la condición trágica del Supremo.

De acuerdo con Eduardo Grüner¹⁰⁰ hoy en día lo trágico se liga, especialmente en la novela, con el actuar humano y las convenciones sociales y no tanto con los códigos de honor. Es en la descripción de ese actuar donde Chaves va al extremo y se dirige, en lo posible, hacia la tragedia clásica. Presenta la historia de un hombre inocente que sufre por su pueblo y que en la búsqueda de un bien mayor, el bienestar del pueblo paraguayo, es capaz de enfrentar todo tipo de desgracias. Su historia no es una historia feliz, es una de sufrimiento que intenta movernos a la compasión, de hecho, ese es el gran objetivo del texto, que veamos al Supremo como una figura sufriente y patética y nos compadezcamos de él, y en aras de este objetivo, Chaves va más allá y confiesa en el prólogo sus intenciones de acercarse lo más posible a la tragedia dramática: “La muerte al hacer caer su telón...”, “el protagonista [...] Surge sombrío en un marco dramático”¹⁰¹. Parece ser que

⁹⁹ *Hybris* que, incidentalmente es el mismo de Edipo. Personaje con el que el Supremo de Roa Bastos tendrá varias similitudes, como el asesinato del padre que en *Yo el Supremo* se reduce a una fantasía.

¹⁰⁰ Eduardo Grüner, *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, México: Paidós, 2002, p.310.

¹⁰¹ J.C. Chaves, *op. cit.*, pp. 13 y 19.

mientras más se acerca la figura del dictador a la clásica figura del héroe trágico, nos es más fácil por un lado, elevarle más allá de su condición humana y por otro, sentir esa empatía que sólo la figura trágica es capaz de crear: “el pueblo lamentó su muerte. Lloró al caudillo que veló, solitario y trágico, la suerte de la patria, y la salvó de miles de acechanzas”¹⁰². De esta manera, Chaves construye una figura que presenta casi todos los atributos del héroe trágico, pero que sin llegar jamás ni al honor ni a la nobleza de los clásicos, cae en lo trágico cotidiano y cuyo desarrollo en el tiempo¹⁰³ lo llevan al fin conseguir su objetivo, la independencia total de Paraguay:

Solo [*sic*] el Paraguay era una isla tranquila en el mar embravecido por las tormentas. La paz es un don que los pueblos agradecen, y si esa paz fue lograda a costa del martirio de cien familias, que vivieron y murieron maldiciendo el nombre del Dictador, otras, en cambio, y en mayor número, y que nunca sintieron directamente su garra impía, no olvidaron que a él se la debían¹⁰⁴.

En la construcción de un personaje trágico, el autor lleva las de ganar pues el dictador es por sí mismo ya una figura trágica. Pero al ser un texto histórico y narrativo, termina por quedar dividido entre lo trágico mundano y lo trágico dramático y forma y esencia son irreconciliables como lo son algunas de las acciones, llamémosle negativas por estar presentadas así en el texto, con la imagen que se pretende tengamos del dictador. Lo trágico del Supremo permanece en el ámbito narrativo y es a través de una serie de imágenes metonímicas: el noble de nacimiento, el estudioso, el gran abogado, el buen diputado, el revolucionario, el honorable, etcétera, que se crea una imagen del dictador que va aparejada a un imaginario paralelo donde lo exógeno a Paraguay es lo equivalente a la anarquía, al peligro, a las pasiones desbocadas y a la libertad; mientras que el encierro de Paraguay implica la paz, la justicia para con los desposeídos y el orden, aunque el costo sea la

¹⁰² *Ibid.*, p. 23.

¹⁰³ El desarrollo de un personaje en el tiempo es una característica de lo trágico cotidiano. La tragedia clásica se desarrolla en un momento de crisis.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 22.

incomunicación y la falta de libertad. Parte de la comparación se establece con los movimientos independentistas de la América colonial:

el mantenimiento de la paz interna en medio de la anarquía americana, ... y no es más extraño el fenómeno de que a un país tradicionalmente rebelde, que ha conocido en el tiempo colonial más deposiciones de gobernantes por el pueblo que cualquiera otra sección del imperio español, y que ha ofrecido al mundo el espectáculo singular de la Revolución de los Comuneros... cuando llega al poder, logra aquietarlo y mantenerlo en mortal silencio¹⁰⁵.

En este fragmento, es claro cómo Chaves mediante una metalepsis¹⁰⁶, evita hablar de los mecanismos represores de la dictadura pero nos logra presentar una imagen de paz y control, con lo cual pretende poner tanto a Paraguay como al mismo dictador en un lugar especial, lejos de los demás movimientos independentistas y encubrir el costo real que la ansiada tranquilidad puede tener. De la misma manera, Julio César Chaves, intenta mostrar otros aspectos de “la generosa devoción” de Francia por la creación de un Estado paraguayo independiente y pacífico, en contraposición con la imagen que generalmente se tiene del dictador latinoamericano, pero, al mismo tiempo, escribe sobre el miedo sentido por aquellos que intentarían quebrar sus defensas nacionalistas. Otro de los aspectos sobresalientes que muestra Chaves es la legitimidad del gobierno de Francia, muestra es un decir, porque en realidad nunca pone el tema sobre la mesa, con lo cual nunca pone en duda esa legitimidad. La importancia de este tema está en que, por un lado, sería imposible para el autor defender una posición “políticamente incorrecta” como lo es una dictadura no legítima; por otra parte, debemos de tomar en cuenta que Julio César Chaves, exiliado de su patria, pertenece al partido liberal en un momento donde Paraguay está dominado por una dictadura que favorece a la clase social equivalente a la de la nobleza colonial y que, además, acaba de librar, junto con sus compatriotas, una guerra por conservar la independencia de

¹⁰⁵ J.C.Chaves, *op. cit.*, p.21.

¹⁰⁶ Figura retórica que consiste en expresar una acción mediante otra relacionada metonímicamente con ella.

su país, la Guerra del Chaco. La manera de enfrentar a esa dictadura que desprecia a los “guerreros de la independencia” y que se presenta como forma de gobierno legítima, es oponer un modelo que sea el “verdaderamente legítimo”, el del Supremo Dictador. Pero además, únicamente un poder supuestamente legítimo está en condiciones de librar a los hombres del miedo. Un poder ilegítimo, en cambio, sólo puede fundarse en el miedo. Pero como nunca se sabe si la reacción de aquellos a quienes se pretende dominar con el miedo va a ser o va a seguir siendo el sometimiento y no la rebelión, un poder ilegítimo es un poder que se siente amenazado, es un poder dominado, él mismo, por el miedo. Y como este miedo lo lleva a incrementar sus amenazas y a sentirse por ello, y con razón, más amenazado, se entra en una suerte de círculo infernal. Si ponemos atención a los hechos y a las acciones de Gaspar Rodríguez de Francia y tratamos de verlas “objetivamente” y no a la luz de Chaves, podríamos deducir que gran parte de esas acciones están fundadas en el miedo y de ahí la constante necesidad de legitimar su poder. Esto no es algo que el autor desea que veamos, en realidad el autor parece querer convencernos de que el poder del Supremo es la única respuesta ante el caos independentista, de que la paz y la independencia logradas por el Supremo valen la pena, sin importar el precio pagado y que el ejercicio de su poder es legítimo porque hace cosas buenas por el pueblo. Así, la aparente ideología radical del texto es en realidad la ideología del personaje y el análisis tropológico nos muestra cómo, al expresar una acción por medio de otra en una serie de metalepsis, relacionadas metonímicamente, el autor logra ocultar la verdadera ideología que subyace detrás del discurso. Esto es, que el autor pretende atacar un sistema dictatorial que favorece a una oligarquía y que ha despreciado a quienes lucharon por la soberanía de la patria, para lo cual contrapone a la figura del dictador, la del héroe independentista, del adalid de los pobres y de los indios. Sin embargo, para hacerlo justifica los actos de una dictadura

y, supongo que inconscientemente, termina por hacer eco de una serie de posturas hegemónicas como el contraponer civilización y barbarie de forma constante y el justificar aun los actos más injustos en pro de un fin determinado.

Esto es lo que al final nos deja Chaves: separa todas las partes de la dictadura de manera que la imagen pueda ser parcializada y que lo que obtenga fuerza sea la suma final de características positivas que lleva a que Francia equivalga a decir independencia. Esta metáfora, Francia - Independencia, rebasa la idea propia de soberanía y eleva al dictador como un ser mítico que representa la absoluta dedicación de un gobernante hacia su pueblo, dejando de lado las características propias de una dictadura¹⁰⁷. Pero, aun haciendo eso, Chaves facilitó la revisión, desde una perspectiva paraguaya, de las medidas tomadas por Francia. Las únicas versiones “oficiales” que se tenían del personaje eran las realizadas por historiadores de otras culturas y éstas no tomaban en cuenta el sentir popular sobre la figura dictatorial.

Podemos establecer un juicio de valor al respecto y tomar partido por cualquiera de las imágenes del Supremo, pero lo que no podemos obviar es que hay una perspectiva presente que, más allá de lo que pensemos sobre el Dictador, ha sido creada tropológicamente por el historiador. Es decir que el texto historiográfico no existe en un vacío de hechos puros, existe dentro y está sostenido por una ideología determinada cuya dirección, construcción y transmisión se da a través de los tropos, mismos que funcionan de igual manera en la historiografía y en la literatura. La ideología, cualquiera que ésta sea, está unida al poder, porque la naturaleza de los presupuestos

¹⁰⁷ Barthes desafió la distinción entre discurso histórico o fáctico e imaginario o ficticio, al observar que el primero está lleno de implicaciones ideológicas y argucias retóricas que no son más que un marco mítico fraudulento que conforma el antepasado común de las diégesis histórica y literaria. “Fraudulento”, dice, porque la referencia de los mitos no es el mundo, sino su recomposición. Proceso por el cual lo factual se convierte en un asunto de descripción de protocolos usados para transformar eventos en hechos. La descripción figurativa de eventos reales no es menos factual que las descripciones literarias; éstas son factuales de una forma diferente. Aunque la literatura se refiere también al mundo real, lo hace con la claridad de que, como todo arte, lo que presenta es una interpretación de esa realidad; reconoce su propia condición narrativa y mediante ésta, habla del mundo real.

ideológicos, embebidos en convenciones particulares, dependen de las relaciones de poder que subrayan las mismas convenciones. Esto funciona de dos maneras: por un lado, el hecho de que sea una convención establecida la idea de que la Historia es verdadera, está relacionado con un tipo de ideología específico, tendiente a fijar los presupuestos y a legitimar el poder por medio de estos presupuestos: “la historiografía está basada en hechos, por lo tanto la Historia siempre es real”. Así pues la ideología preponderante en relación con la Historia permite que se suponga que el texto de Chaves es verdad y no se cuestione más allá. Pero, por otro lado esta legitimación, llamémosla de origen, permite que la ideología de Chaves, contraria en el momento de su escritura al *status quo*, pase inadvertida y permee la cultura circundante. En el caso de la Historia oficial la legitimación permite fijar la ideología preponderante.

Eagelton divide el proceso de legitimación del poder en seis estrategias diferentes¹⁰⁸ que, por sí mismas, son parte del proceso de formación ideológico de una cultura y que en el caso del texto de Chaves funcionan de la siguiente manera:

1. La promoción de creencias y valores afines al poder dominante, la creación de héroes nacionales: el Supremo, a través de los textos históricos.
2. La naturalización de las creencias: el que por ser un hecho histórico no se cuestione lo dicho, en este caso, sobre el Supremo.
3. La universalización de las creencias. Esta estrategia junto con la anterior, tiene como objetivo hacer que las creencias aparezcan como evidentes y aparentemente inevitables: es “obvio” que los héroes independentistas son buenos SIEMPRE.
4. La denigración de ideas que puedan desacreditar lo ya establecido: los textos escritos en contra del Supremo fueron todos escritos por los enemigos de la independencia latinoamericana en

¹⁰⁸ T. Eagelton, *Ideología, una introducción*, trad. Jorge Vigil Rubio, Paidós Básica 94, España: Paidós, 1997.

general y paraguaya en particular.

5. La exclusión de formas contrarias de pensamiento: ¿a quién se le puede ocurrir que la Historia no sea verdad si habla de algo que ya pasó?

6. El obscurecimiento de la realidad social: a pesar de que Chaves escribe en un momento en el que necesita mostrar otra cara de las dictaduras y recuperar la idea de independencia, hasta cierto punto termina por legitimar ciertos actos de las mismas¹⁰⁹.

En cualquier formación ideológica, estas estrategias se relacionan entre sí de manera bastante compleja, con lo cual la ideología termina por parecer un instrumento exclusivo del poder. En realidad no es así. La ideología suele estar expresada, y a la vez, determinada por el lenguaje: un mismo enunciado puede tener carga ideológica o no, dependiendo de cómo se diga, y puede servir para una causa ideológica u otra, dependiendo de quién y cuándo lo diga. Foucault considera que en el centro de la formación ideológica se encuentra el discurso. Esto concierne a los usos del lenguaje actual, entre seres humanos individuales, para producir efectos específicos y, en ese sentido, la ideología es menos cuestión de propiedades lingüísticas inertes que de las condiciones en las cuales se pronuncia, es decir es una cuestión tropológica entre otras cosas: es algo tan vivo como el lenguaje y la cultura a través de los cuales se manifiesta a la vez que se gesta.

En resumen, el análisis tropológico de *El Supremo Dictador*, nos permite ver que el texto de Julio César Chaves está estructurado de la misma manera que un texto ficcional y que la verosimilitud sólo se consigue a partir de la narración realizada. El tipo de unidad que forman los eventos, la gran metáfora del Supremo que equivale a paz social, está relacionada con el tipo de verdad que Chaves espera plantear: que la dictadura de José Gaspar Rodríguez de Francia, a pesar

¹⁰⁹ Entre los años de 1930 y 1940, las políticas paraguayas fueron definidas por la Guerra del Chaco (1935) contra Bolivia, la Guerra Civil paraguaya (1947), dictaduras militares, y períodos de extrema inestabilidad política.

de todo, fue buena. Lo que dice depende de la forma de entramar y ésta, como ya se vio, no intenta ser otra que la tragedia, un género literario con una carga ideológica específica y, aunque el resultado es una narración donde tiene lugar lo trágico humano y no la trágico divino, es sólo por medio de los tropos que lo escrito por el autor significa más de lo que literalmente dice. Su historia no es el retrato fiel del Supremo(si es que eso puede existir) que pretende presentarnos; dice algo diferente de lo que parece significar y revela algo acerca del mundo, la magnificencia del dictador, sólo a costa de esconder algo más: las implicaciones de una dictadura. Es decir que la Historia en general y específicamente la de *El Supremo Dictador* no se narra por sí sola, depende de las preferencias del historiador y, las elecciones hechas por Chaves quien, para narrar estos sucesos nos muestra que la historia del dictador ya estaba prefigurada de una manera determinada por el escritor aún antes de comenzar a escribir y que, por lo tanto, lo que relata está más relacionado con lo que el autor quiere decir que con una supuesta verdad histórica. Pero, sobre todo lo que nos muestra es que, sin importar qué tan cercano o lejano esté un texto histórico de las fuentes, inevitablemente es un discurso relacionado con el poder y con una carga ideológica específica que se construye de la misma manera que la literatura.

El canon de “verdad absoluta” del que deriva gran parte del poder del discurso histórico, debe ser desmantelado como trabajo preliminar hacia una mayor libertad intelectual y cultural. Cuestionar las verdades impuestas por quienes sustentan el poder, sean éstos Occidente, la ciencia, la razón o el sentido común, significa una disposición a cuestionar, no solamente el poder del *status quo* o la veracidad del discurso histórico, sino lo absoluto como tal. De no hacerlo así, se corre el grave peligro de caer en nuevos absolutos. La forma de lograr esto no es impugnar por falta de exactitud todos los textos históricos que se han escrito, sino desestabilizar al hecho

histórico como tal. Este es un cometido que la parodia alcanza fácilmente. Generalmente la literatura puede, mediante la parodia, la ironía y otras estrategias, poner de manifiesto la ideología oculta de un texto o el tipo de relaciones de poder que el mismo sustenta. En el caso del discurso histórico, la similitud en los procesos de creación permite a Roa Bastos ir aún más lejos que las parodias usuales y, mediante una gran gama de estrategias, mostrar cómo la figura construida por el texto de Chaves y la propia Historia no son sólo lo que aparentan ser, sino que esconden detrás del propio discurso y mediante el discurso, ya sea usando un dominio tropológico determinado o algún tipo de intertextualidad, toda una serie de posibilidades alternas. Específicamente, el dominio tropológico usado por Chaves, la tragedia, es trastocado por Roa Bastos en *Yo el Supremo* y llevado hasta el dominio tropológico de la ironía, lo que, de acuerdo con White, supone todo un esquema ideológico particular totalmente diferente al del esquema de la tragedia.

LA IRONÍA Y OTRAS ESTRATEGIAS

*El Yo puede desdoblarse en un tercero activo
que juzgue adecuadamente nuestra responsabilidad
en relación al acto sobre el cual debemos decidir.*
El Supremo

La ironía, como modo de entramar, supone, de acuerdo a la teoría de los tropos de Hayden White, la negación del sentido literal del texto por otro velado, pone en evidencia la ambigüedad y la ambivalencia de una afirmación. En lugar de determinar las semejanzas o las diferencias entre fenómenos, señala y niega a la vez las diferencias o similitudes expresadas. La ironía conlleva ante el conocimiento una actitud implícitamente crítica de todas las formas metafóricas de identificación, reducción o integración de los fenómenos. Es la estrategia lingüística que subraya el escepticismo como forma de explicación, la sátira como argumentación y el agnosticismo o el

cinismo como postura moral. La sátira se define como “drama de desgarramiento, dominado por el temor de que finalmente el hombre sea el prisionero del mundo antes que su amo”,¹¹⁰ lo cual implica el reconocimiento de que conciencia y voluntad humana son inadecuadas para vencer la muerte. Esta característica es exclusiva de la ironía como tropo, en tanto que es la única forma de entramar que no acepta redención alguna para el hombre y sus pretensiones de verdad. Tiende a ser contextualista en cuanto a que no acepta los hechos y sus características en forma individual, sino que busca explicarlos por sus interrelaciones, por su contexto. Este procedimiento concibe el proceso histórico como una sucesión de estructuras y procesos, cada uno con características únicas y específicas. El objetivo es situar un hecho dentro de esta sucesión. Aunque los fenómenos que componen un evento determinado siguen dispersos y sus semejanzas y diferencias continúan contrastando, quedan provisionalmente ubicados dentro de un contexto. Esto generalmente implica una ideología liberal que acepta el cambio como un proceso de ajustes dentro de un mecanismo.

Por otra parte, de acuerdo con Wayne Booth¹¹¹, la ironía obliga a una reinterpretación por parte del lector. Cuando la ironía es estable¹¹² se tiene un parámetro firme desde el cual reinterpretar y esta labor está acotada por la misma ironía. Sin embargo, cuando nos encontramos con una ironía inestable e infinita¹¹³ se abre la posibilidad a que el universo (o al menos el universo discursivo) sea inherentemente absurdo, dejando cualquier afirmación y, por lo tanto, cualquier discurso bajo sospecha. Este es precisamente el tipo de ironía que Roa Bastos construye a lo largo de todo *Yo el Supremo*. La total inestabilidad de sentido, creada por la continua e interminable ironía, acaba por minar los discursos de poder que se encuentran a su alcance.

110 H. White, *El contenido*, p.19.

111 Wayne C. Booth, *A rhetoric of irony*, Chicago: University of Chicago Press, 1974.

112 *Ibid.*, p. 6

113 *Ibid.*, pp. 241-245

El mundo representado por Roa Bastos puede parecer caótico, regido por las violencias elementales que se repiten y que constituyen el sentido cabal del mundo humano. Pero las situaciones narrativas de Roa Bastos apuntan a una distribución del poder que impregna la novela hasta el punto de convertirse en uno de los temas centrales, no sólo de *Yo el Supremo* sino de toda la narrativa del autor.

En los textos de Roa Bastos el poder tiene raíces sagradas, mágicas y sociales. No es casualidad que, en de la novela, el Supremo sea llamado “Karaí Guasú”¹¹⁴, nombre que, a la llegada de los europeos al área cultural guaraní, tenía por significado a aquel sujeto al cual se le suponían grandes poderes mágicos y la posesión de una parte de su existencia en la divinidad que, a su vez es poseída por todos y cada uno de los seres que poseen una existencia dual Hombre/Dios y que, generalmente, era venerado. En el caso específico del personaje literario el poder es resultado tanto de la civilización como del pasado.

Roa Bastos muestra cómo los juegos crueles del poder deciden la marcha del mundo y su discurso narrativo no existe por la sola fuerza del relato, por el placer de narrar. Lo que parece prevalecer es la voluntad del narrador de comprender un mundo a la vez caótico, violento, arcaico, político y social:

Los oligarcones querían seguir viviendo hasta el final de los tiempos de la cría de su dinero y de sus vacas. Vivir haciendo el no hacer nada. Prole de los que traicionaron el levantamiento comunero. Aristócratas-iscariotes¹¹⁵.

La gente-muchedumbre; en otras palabras, la chusma laborativa-procreativa producía los bienes, padecía todos los males. Los ricos disfrutaban de todos los bienes¹¹⁶.

114 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p.121.

115 *Ibid.*, p. 132.

116 *Ibid.*, p. 134.

En la continua aparición de este tipo de pasajes -éstos están a tan sólo dos páginas de distancia- pareciera que Roa Bastos necesita reordenar un mundo de injusticia social, que necesita hacer comprender un mensaje específico al lector. El proceso de transmisión por el cual el autor puede lograr la comprensión del mensaje deseado, implica una organización particular del relato que está regida por lo que se podría llamar la finalidad ética de la narración. Es decir, implica una selección y una actualización de la narración, equivalente a lo que Hayden White denomina “un modo tropológico”. No es lo mismo decir “existía una gran injusticia social” que repetir una infinidad de veces el mismo mensaje en un tono hasta cierto punto agresivo y de una forma que obligue a detenerse a pensar. En los fragmentos anteriores el autor no se contenta con exponer solamente la injusticia social, sino que expone como traidora a una clase social específica. Esta organización no puede hacerse de otro modo más que poniendo de relieve la relación cognitiva entre el narrador y sus narraciones, lo cual quiere decir que el proceso de narrar es al mismo tiempo una penetración del mundo y un conocimiento de sí mismo. En el caso específico de Roa Bastos implica una vocación por denunciar la situación del Paraguay, no únicamente en el momento histórico del doctor Francia, sino en el momento de la escritura de la novela. Es un proceso dialéctico que oscila entre la variación y el control de los signos, y este proceso mismo es el que Roa Bastos pone de relieve mediante la proliferación de enunciados y discursos.

Es la ironía la que posibilita la simultaneidad de los planos que se explican más adelante y que Roa Bastos denomina “intra”, “contra” y “transhistóricos” en la novela y la convierte en lo que es: un vehículo que nos permite no sólo registrar y reconocer el pasado sino reinterpretarlo e incluso llevarlo hacia el futuro. En la novela es común encontrar que el dictador haga alusiones a historiadores que, obviamente, no existían en su época:

[En la Circular perpetua] Entre tanto las palpitaciones de Takuary, apunta de nuevo Julio César, han llegado hasta Asunción, amplificando la noticia del extraño armisticio en que se permite a un ejército invasor retirarse con los máximos honores¹¹⁷.

El personaje hace alusión a un hecho de su época, relatado por su biógrafo casi cien años después, lo cual obliga a preguntarse a qué historia se refiere. La simultaneidad temporal impuesta por el sólo nombramiento del historiador nos lleva a los lectores a cuestionar, y si no, al menos a revisar, cuántas veces ha sucedido el que un ejército invasor se retire con bombos y platillos. Del planteamiento contrahistórico de esta obra deriva su eficacia, no sólo de contraponer o presentar cotejos obvios, sino que se manifiesta consistente y expansivamente en la conceptualización del material histórico y sus efectos culturales y existenciales. A la descripción, en la novela de Roa Bastos, de la forma en que el cadáver del Supremo es llevado por las aguas, sigue una cita del libro de Chaves: "¡Siempre hasta el final, la torturante y perenne obsesión del *río camino libre!* (*Julio César, op. cit.*)"¹¹⁸, que en dicho texto hace referencia a la obsesión del personaje histórico de impedir la entrada de extraños al Paraguay por el río, pero que en la obra de Roa Bastos está más relacionado con el viaje por el río de la vida y que juntos, ambos textos, forman un nuevo sentido que tiene cierta carga irónica. Las apariciones del río en la novela son innumerables¹¹⁹, aparece primero como el espacio donde todo desaparece, incluso los rastreadores más afamados¹²⁰, pero también es el espacio que puede ser vencido por el deseo del dictador. Por un lado las narraciones y alusiones sobre el río funcionan como hecho histórico, pero por otro, trasladados a la novela, dan cuenta de cómo funciona el poder: como espacio de perdición y de recuperación, donde el poder se desarrolla al máximo pero también donde se pierde. La constante resignificación le permite ser

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 222.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 587.

¹¹⁹ Dentro de esta tesis se habla varias veces de su significado. *Cfr.* pp. 32, 144, 175.

¹²⁰ *Cfr.* A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 210.

cualquier cosa, desde parte de la Historia hasta imagen de la vida o cuestionamiento ideológico.

La novela de Roa Bastos es una construcción irónica externa e internamente. En cuanto estructuras verbales que representan y reelaboran procesos históricos a fin de desenmascarar otras estructuras verbales cuya supuesta objetividad está al servicio de directivas oficiales, este texto se erige hacia fuera —extraliterariamente— como una aporía global. La persuasión retórica de la figura de la aporía se basa en la técnica de inducir duda o sospecha frente al sujeto bajo consideración, socavando toda posible complacencia o seguridad:

Profetas [los historiadores] del pasado, contarán entre 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.

Por ahora la posteridad no nos interesa a nosotros. La posteridad no se regala a nadie. Algún día retrocederá a buscarnos¹²¹.

El texto propone razonamientos imposibles: “la historia de lo que no ha pasado”, “La posteridad [...] Algún día retrocederá a buscarnos”. De esta manera, la novela se establece en una tensión dialéctica frente a la historiografía o documentación existente, proponiendo sistemas interpretativos de la historia nacional en particular y de la Historia como sistema cognitivo en general desde una actitud crítica. Esta misma conciencia lingüística se despliega internamente en la creación de estilos (lenguajes) que se imponen a través del autoexamen explícito: “Escribo sobre él, y a la letra le da igual que sea verdad o mentira lo que se escribe con ella”¹²² revelando a cada paso la propia insuficiencia figurativa o de representación. Las diversas voces narrativas del Supremo tienden, además de la propia autocontradicción que cada una sostiene de manera individual, a contradecirse unas a otras interminablemente y acaban por crear un conjunto de

¹²¹ *Ibid.*, p. 210.

¹²² *Ibid.*, p. 544.

voces, aparentemente caótico pero que en realidad tiene un fin clarísimo: la mirada hacia adentro.

Cuando el Supremo relata cómo movió el meteorito que después descansaría en sus oficinas, casi como centro del poder, una voz o, más bien, una letra desconocida le interrumpe:

Otros cien hombres se ahogaron durante la interminable travesía: Las travesuras y ardidés del meteoro para no avanzar recrudescieron. Se enviaron centenares de esclavas negras con hijos pequeños, pero el olfato del perro del cosmos era muy fino¹²³.

Letra desconocida: ¿creíste que de ese modo abolías el azar? Puedes tener prisioneros en las mazmorras a quinientos oligarcones traidores; hasta el último de los antipatriotas y contrarrevolucionarios. Casi podrías afirmar que la Revolución está a salvo de las conspiraciones. ¿Dirías lo mismo de esas infinitas miríadas de aerolitos que rayan el universo en todas direcciones? Con ellos el azar dicta sus leyes anulando la vértice-calidad de tu Poder Absoluto.[...]

Quien quiera que seas, impertinente corregidor de mi pluma, ya estás comenzando a fastidiarme. No entiendes lo que escribo. No entiendes que la ley es simbólica.[...] Yo el Supremo mi pasión la juego a sangre fría...eso de El Supremo deberías omitirlo al menos para ti mismo, tan siquiera cuando hablas no en la superficie sino en la subficie de tu menguada persona; sobre todo mientras juegas en pantuflas a los dados¹²⁴.

Esta aglomeración de referentes y perspectivas que se funden y se oponen en un sistema de ironías encontradas sugiere una posición de íntima autocrítica a partir del lenguaje mismo. Las voces no sólo se reprueban las unas a las otras, sino que ponen de manifiesto que el abuso del poder está presente también en los actos del Supremo. En el nivel de la escritura, la tendencia paradójica del lenguaje del Supremo pone en duda cada una de sus afirmaciones, refutando la validez de sus memorias, de sus palabras y de los hechos relatados y pone de relieve la insuficiencia de la lectura y el poder negador de la palabra. La modalidad irónica de la novela, entonces, ataca toda representación figurativa al atacarse internamente. No obstante, como indica White, este cuestionamiento permanente, contiene una inherente fuerza de persuasión:

¹²³ *Ibid.*, p. 210.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 211.

Irony presupposes the occupation of a realistic perspective on reality, from which a nonfigurative representation of the world of experience might be provided. Irony thus represents a stage of consciousness in which the problematical nature of language itself has been recognized. It points to the potential foolishness of all linguistic characterizations of reality as much as to the absurdity of the beliefs it parodies. It is therefore "dialectical" [...] though not so much in its apprehension of the process of the world as in its apprehension of the capacity of language to obscure more than it clarifies in any act of verbal figuration [...] This is why characterizations of the world cast in the Ironic mode are often regarded as intrinsically sophisticated and realistic. They appear to signal the ascent of thought in a given area of inquiry to a level of self consciousness on which a genuinely "enlightened" [...] self-critical conceptualization of the world and its processes has become possible¹²⁵.

Es decir que la ironía permite el cuestionamiento de la realidad, ya sea la del personaje histórico José Gaspar Rodríguez de Francia, la de las dictaduras o la de la aspiración de la Historia a disciplina científica. El lenguaje de la ironía, además, determina que la novela contenga cierto tipo de estructuras específicas, como citas sacadas de contexto, mezclas de distintos tipos de discursos, las aporías mencionadas o todo tipo de contradicciones.

El modo tropológico de *Yo el Supremo*, la ironía, cobra mayor relevancia si se compara con el de algunos textos históricos en general o, en particular, con el de *El Supremo Dictador* de Julio César Chaves, cuyos fragmentos aparecen de forma intermitente en la novela, ya sea como nota al pie, referencia dentro del texto o en referencia hecha por el compilador. Sin importar cómo aparezca, siempre es para llevar el hipotexto a otro nivel. Por ejemplo, el texto de Julio César Chaves sobre el río es citado en medio de la descripción del Supremo sobre su propia muerte: “¡Siempre, hasta el final, la torturante y perenne obsesión del *río camino libre!*” (*Julio César, op. cit.*)¹²⁶. Las cursivas son del responsable de la cita, que en este caso no sabemos quién es, si el Supremo, el Compilador o quién. De cualquier forma estamos en problemas: si es el personaje del

125 Hayden White, *Metahistory*, Europe, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973, p. 37.

126 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 587.

Supremo, ¿cómo puede citar a un historiador que vivió y escribió después de muerto el dictador a quien se supone representa?, si es el Compilador ¿cuál es la intención de la cita? Tal vez dar credibilidad histórica pero el contexto en el que aparece cambia todo el sentido del fragmento original. Así es que, sea quien sea el responsable, lo que queda al final es la ruptura de la verosimilitud y la idea de que el texto puede ser manipulado y manejado al antojo del escritor, sin importar si el texto es histórico o no. Si forma parte del cuerpo de citas, termina por ser desvirtuada ya sea porque las otras citas del Compilador que, poco a poco, a través del texto, se van extendiendo más hasta tomar en algunos casos el “mando” y ponen en evidencia que las citas NO funcionan como citas, o terminan por ser desvirtuadas textualmente, como en el caso de la descripción de Juan García de Cossío¹²⁷, a la que Roa Bastos le agrega: “Guerrero en la India, combatiente en Portugal, prisionero de Napoleón, viajero en Turquía, revolucionario en Río de Janeiro, amigo íntimo de José Bonifacio, devoto de las musas, golpeando las puertas del Paraguay y enclaustrado para revelar la Esfinge. Tal hombre para tal misión. (*Comentario de Julio César*)”¹²⁸. Por un lado nunca lo cita igual, con lo cual todo el sistema de citas es puesto a prueba, pero además, el agregado pone en total ridículo al personaje del cual se habla, sólo que, esta vez, tiene el respaldo de un texto historiográfico escrito por uno de los historiadores más respetados del Paraguay. Cada vez que aparece un fragmento recontextualizado del texto de Chaves nos vemos obligados a cuestionar lo que dice, la forma en que está estructurado o la intención con la que lo dice. Es decir que la relación paródica que Roa Bastos establece con el texto de Chaves sirve para poner en duda el sistema y el discurso historiográfico.

El estudio tropológico del texto de Chaves nos posibilita, además de comparar la estructura

¹²⁷ J.C. Chaves, *op. cit.* p.353.

¹²⁸ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 326.

narrativa, saber cómo es que el texto transmite información acerca del Supremo Dictador y el valor de esa información. El solo hecho de poder comprobar que el texto historiográfico parte de una estructura narrativa acorta la distancia entre lo histórico y lo ficticio, pues ambos dependen de la narración. Sin embargo, esto no quiere decir que porque un discurso histórico esté moldeado en la forma de narración deba ser mítico, ficcional, sustancialmente imaginario o al menos no realista respecto a lo que dice acerca del mundo. La existencia del pasado es una presuposición necesaria del discurso histórico y el hecho de que podamos escribir historias, supuestamente, debería ser suficiente prueba de que podemos conocerlo. Sin embargo, la “naturaleza protocientífica de la empresa historiográfica”¹²⁹ está atada a la narratividad y es sólo por medio de los tropos que cualquier conjunto de eventos de los que solemos llamar históricos puede ser, primero, *representado* como en el orden de la crónica; segundo, *transformado* por el entramado en una narración con un principio, un medio y un fin y, tercero, *constituirse* como el sujeto de cualquier argumento formal que se pueda aducir para establecer su significado –cognitivo, estético o ético, según sea el caso–¹³⁰. Sin embargo, no debemos confundir el modo tropológico dominante de un texto histórico con los tropos particulares que están insertos dentro del mismo texto. La imagen presentada sobre civilización y barbarie en el texto de Chaves aparece en forma independiente del proceso que experimenta la totalidad del texto.

Las distintas interpretaciones de la figura histórica del Supremo Dictador consignadas en los diversos textos históricos que la tratan, pueden darnos una imagen heroica o terrible de Gaspar de Francia e incluso pueden llegar hasta crear una imagen del personaje que, por sí misma, sea representativa de esa dictadura. La imagen producida, especialmente tratándose de una figura tan

¹²⁹ H. White, *Tropics of Discourse*, p. 35.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 8.

importante y casi mítica como la de este dictador en Paraguay, tendrá forzosamente implicaciones directas en los discursos del poder del ámbito en el que esta imagen se intente sustentar, ya sea que ésta funcione como una herramienta de reforzamiento del estatus en tiempos de dictadura, o como una forma de enfrentar un discurso determinado¹³¹. Pero la realidad es que mientras no llegue a ser autorreflexiva, la imagen no será verdaderamente crítica ni del poder, ni del propio discurso, ni del hecho histórico como tal.

Al contrario del romance, la comedia o la tragedia, la perspectiva irónica de la novela restringe el concepto de la potencialidad humana en el mundo. De hecho, rechaza la esperanza de identificar algún sentido ontológico, ya que su premisa es justamente la insuficiencia fundamental del hombre, la futilidad de sus acciones y su incapacidad de entendimiento. Esta postura de desencanto radical ataca la inherente ingenuidad de las otras perspectivas y permea la imagen de la realidad que la ironía construye, revelando la propia irremediable insuficiencia. La novela, entonces, en cuanto modelo interpretativo de la historia hispanoamericana, impone una imagen de finalidad total. El desenlace no es una conclusión provisional de un continuo temporal en el sentido tradicional. No puede ser el final del Supremo pues si ha logrado relatar todo esto ya muerto, entonces no tiene final, pero es profética respecto a la desesperanza colectiva:

No pequeña momia; la verdadera Revolución no devora a sus hijos. Únicamente a sus bastardos; a los que no son capaces de llevarla hasta sus últimas consecuencias. Hasta más allá de sus límites si es necesario. Lo absoluto no tiembla en llevar hasta el fin su pensamiento. Lo sabías. Lo copiaste en estos papeles sin destino ni destinatario. Tú vacilaste. Estás igualmente condenado. Tu pena es mayor a la de los otros. Para ti no hay rescate posible. A los otros se los comerá el olvido. Tú, ex Supremo, eres quien debe dar cuenta de todo y pagar hasta el último cuadrante...
(apelmazado, ilegible lo que sigue)¹³².

¹³¹La figura del Supremo es una figura querida en el Paraguay que ha sido ostentada por las dictaduras para validar ese tipo de gobierno pero que es presentada por Chaves como una figura de libertad.

¹³² A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 595.

No hay salida, la Revolución no triunfa por siempre y, una vez ido, lo que el Supremo hizo se fue con él. La Historia no avanza, lo que sea que combatió el Supremo sigue en pie. El planteamiento contrahistórico hace que se establezca una correspondencia entre los acontecimientos que prefiguran lo estático de la circunstancia hispanoamericana e, imaginativamente, predice la ausencia radical de continuidad. La Historia del continente tiene su propio paso, la Revolución francesa y sus efectos no son los mismos que los de la Revolución paraguaya. La ironía presta una mirada crítica hacia la imposición sobre Hispanoamérica de que encajara en el molde europeo, siempre desatendiendo su creciente diversidad. Poco a poco se convirtió en una tierra de dictaduras y subdesarrollo. Por último, la ironía, modo tropológico de *Yo el Supremo*, que supone la negación del sentido literal por otro velado, pone en evidencia la ambigüedad y la ambivalencia de cualquier afirmación y muestra que la figura heroica creada por Chaves no existe, no porque lo que se dice del Supremo sea falso, sino simplemente porque los héroes nunca son como los retratan. En lugar de determinar las semejanzas o las diferencias entre fenómenos, señala y niega a la vez las diferencias o similitudes expresadas. Las ironías presentadas en *Yo el Supremo* conllevan ante el conocimiento una actitud implícitamente crítica de todas las formas metafóricas de identificación, reducción o integración de los fenómenos. A través de la novela, el Supremo y las demás voces van presentando dobles mensajes que a lo largo del texto terminan por multiplicarse unos a otros y no permiten que el lector esté seguro de nada. Por ejemplo, ¿ama el pueblo al Supremo? No hay forma de saberlo. Por un lado es la figura con la que asustan a algunos niños, pero también es amado por ellos que lo ven como a un dios¹³³. Unos lo aman y a veces esos mismos lo odian y siempre sospecha de todos porque, finalmente, el Supremo es tan sólo una

¹³³ *Ibid.*, pp. 571-572.

figura de poder. La ironía siempre tiene un mensaje oculto, un doblez que, específicamente en la novela, se presenta de diversas maneras.

En *Yo el Supremo* uno de los dobleces mencionados en el apartado anterior se da cuando confluyen una serie de discursos o enunciaciones que producen un tercer enunciado o sentido irónico que pone en duda o mina los discursos presentes. Esta confluencia de discursos y enunciados producen un dialogismo¹³⁴ que, en estricto sentido, debería develar el sentido de un enunciado¹³⁵, pero que en realidad lleva a la intersubjetividad de lo dicho y lo leído. El proceso de interacción entre textos produce en *Yo el Supremo* un impacto cognitivo excepcionalmente fuerte, radical. Más allá de lo ya comentado sobre la aparición de cartas escritas a mano, notas al pie de Compilador, listados de juguetes y citas de todo tipo, podemos encontrar fragmentos como el siguiente: “La quimera ha ocupado el lugar de mi persona. Tiendo a ser ‘lo quimérico’. Broma famosa que llevará mi nombre. Busca la palabra ‘quimera’ en el diccionario, Patiño. *Idea falsa, desvarío, falsa imaginación* dice, Excelencia”¹³⁶. En estos fragmentos se mezclan las voces del Supremo y Patiño con las voces del diccionario como modelo. En otras partes podremos encontrar textos estructurados de acuerdo a otros modelos: canciones, diálogos, etcétera. La novela, en su conjunto, se convierte así en un paradigma eficaz del architexto entendido como mosaico ejemplar de estructuras.

La imposibilidad de fijar el sentido de los enunciados provoca ante el conocimiento una actitud sumamente crítica de todas las formas de identificación, reducción o integración de los

¹³⁴ En el sentido de Bajtín, cualidad especialmente destacada en los discursos novelísticos por la cual éstos resultan de la interacción de múltiples voces, con ciencias, puntos de vista y registros lingüísticos. Ese DIALOGISMO implica, pues, la HETEROFONIA, o multiplicidad de voces; la HETEROLOGÍA, o alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales; y la HETEROGLOSIA, la naturaleza ambigua de la palabra y la versatilidad significativa del lenguaje en su proyección histórica o presencia de distintos niveles de lengua.

¹³⁵ Mijaíl Bajtín, “Apuntes 1970-1971” en: *Estética de la creación verbal*, México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1995, p. 331.

¹³⁶ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 102.

fenómenos. Ya en el ejemplo anterior, a pesar de ser él quien se autodefine de la misma manera en la que lo haría el diccionario, no puede evitar agregar: “El diccionario es un osario de palabras vacías”¹³⁷. El Supremo se muestra escéptico de cualquier forma de conocimiento y de cualquier explicación que se proporcione de un hecho, a pesar de que ésta venga de parte de sus propios labios, y la única postura moral que podemos encontrar de manera certera en el narrador (si es que logramos definirlo) es el cinismo que pone en evidencia que la armazón histórica es un constructo que depende de las elecciones del historiador. El gesto de la narración va inserto en un modo tropológico específico, el de la ironía, que está presente en todo el texto, ya sea en el almacén que se llama “No hay que no hay”¹³⁸ o en la reacción del dictador cuando se le ofrece la referencia de sus exequias:

¿De qué fecha es el oficio? Del 21 de octubre de 1840 Excelencia. Aprende, Patiño: He aquí un paraguayo que se adelanta a los acontecimientos. Mete su oficio por el ojo de la cerradura de un mes que aún no ha llegado. Salta por encima de los embarullamientos del tiempo. Lo bueno es encontrar un tiempo para cada cosa¹³⁹.

El Supremo murió el 20 de octubre, por lo cual la fecha es pertinente; sin embargo el Supremo lo niega pero crea un espacio de indeterminación donde nos es imposible llegar a un acuerdo con la fecha histórica. La ironía provoca la descentralización sistemática de toda voz que se propusiera ser única e invasora. Roa Bastos procede así a una doble fragmentación: horizontal y vertical. Ambas se encuentran en una especie de relación-tensión-dialéctica que confiere a la novela su densidad cognitiva, pues las dos fragmentaciones funcionan como sistemas semióticos que remiten a saberes mediante un multiplicador gradual y dinámico. Por un lado tenemos la realidad histórica, presente en la mayoría de las fechas y en los hechos, pero no así en la perspectiva

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 105.

narrativa del Supremo: él no murió el 20 de octubre de 1840, aunque así lo diga la Historia, tan es así que puede relatar lo acontecido. Esto da como resultado una síntesis excepcional de las perspectivas y de los puntos de vista¹⁴⁰. La síntesis de perspectivas que opera Roa Bastos de manera horizontal trata de la continua reflexión acerca de los propósitos del Supremo, llevada a cabo por las “notas del compilador” y por ese continuo remitir a los testimonios, palabras de terceras personas y de historiadores. Esta acumulación progresiva de citas paralelas o contrastantes acaba por convertirse en un sistema de espejos que reflejan, duplican y desdoblan críticamente, o, si se prefiere, objetivizan la escena global de la novela. Por ejemplo, en relación con el proyecto de Pueyrredón de pacificar Santa Fe¹⁴¹, lo primero que aparece es un supuesto facsímil de una carta escrita por el susodicho, que, por una parte es el único documento trasladado literalmente por el autor y que por otra, sirve de pretexto para que el Supremo haga un recuento de quiénes quieren invadir el Paraguay. En primer lugar en la misiva, Pueyrredón no agrade al Supremo, de hecho busca una alianza. Sin embargo, el dictador cree que en realidad “oculta la espinita de un pomposo ultimátum*”¹⁴². En seguida, el asterisco lleva a una carta de Bolívar, en nota al pie, en la que solicita al doctor Francia la libertad de Bonpland. De ahí sigue una nota del Compilador, también a pie de página, de la que se desprenden una serie de notas de diversos autores que, supuestamente son respuestas unas a otras pero que van cambiando de tema, de la misma manera en la que lo hacen la carta de Pueyrredón y de Bolívar. Se trata, por tanto, de una circulación de saberes puntuales, factuales y dialécticos que relativizan el discurso del dictador, en el cual domina el elemento subjetivo e instintivo. Mientras tanto, de manera vertical, a esta síntesis

140 Es como si Roa Bastos reinterpretara a su manera la lección de Bajtín y sometiese el universo del “problema épico fundamental” a una polivalencia semántica e ideológica, a una ironía semiótica de las voces que, sin excluirse ni armonizarse, participan en una polifonía.

141 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 452.

142 *Ibid.*, p.453.

de las perspectivas se integran no sólo las voces de los actores dialógicos principales, el dictador y Patiño, que copia lo que el dictador le dicta, sino también las de los personajes interpelados por el dictador, que responden a su "Excelencia". Al mismo tiempo, la actitud discursiva del propio Supremo queda consecuentemente estructurada como polivalencia pronominal de las voces. Este YO/ÉL tiene como función el desdoblamiento multiplicador de perspectivas particularmente significativas. Se trata, por un lado, de una primera voz de carácter épico, que revista cierta narratividad pero, por otro, de la multiplicidad de sentidos que está presente a todo lo largo de la novela.

Yo el Supremo se presenta como la orquestación de una multitud de voces. Voces históricas, literarias, míticas, voces individuales y colectivas, voces dominantes y voces reprimidas. En cierto sentido, se podría decir que *Yo el Supremo* lleva a su extremo las teorías bajtianas y las adaptaciones interpretativas de J. Kristeva y otros que tradujeron dialogismo por "intertextualidad". Uno de los aspectos más interesantes de la novela es precisamente el hecho de que las voces no flotan libremente en un vacío literario, sino que están vinculadas a una "reflexión" -reflexión narrativizada- sobre la formación social e histórica de estas voces.

Estas consideraciones se imponen inevitablemente cuando dirigimos nuestra atención a la voz indígena en *Yo el Supremo*: la voz que expresa una visión mítica del mundo, la que habló guaraní u otra lengua indígena antes de que fuera integrada en la novela. Es una de las voces menos destacadas, a pesar de ser omnipresente de una manera subterránea y tener un estatus especial dentro de la multitud de voces. Su carácter peculiar pone en marcha una reflexión sobre lo que es un diálogo y lo que lo hace posible.

Yo el Supremo modifica y adapta las técnicas de la intertextualidad, de la alusión y de la re-

escritura para rescatar la singularidad histórica de las voces indígenas en su condición de voz reprimida y colonizada. Uno de los pasajes más enigmáticos de *Yo el Supremo* puede servir para poner en perspectiva la presencia de esta voz. Se trata de un episodio contado por Patiño hacia el final de la novela: cuando el Supremo está en el hospital a consecuencia de una caída del caballo, una pareja con un niño entra en la ciudad para mendigar. La policía trata de detenerlos, pero el niño pesa tanto que es casi imposible levantarlo. Luego descubren que tiene otro niño pegado a su pecho, a la manera de mellizos siameses. Al día siguiente han desaparecido del calabozo, dejando sólo un charco de orina. Dice Patiño: “estos seres de carne y hueso no son más que figuras de un mundo desconocido para el hombre común; obras perdidas de algún mundo anterior al nuestro; cosas contadas en libros perdidos para nosotros”¹⁴³.

Mientras el Supremo entabla vastos diálogos con los personajes históricos que entran en la escena las figuras mitológicas quedan mudas. Invaden el mundo contemporáneo del Supremo Dictador sin explicación y desaparecen casi sin dejar huella. Son "cosas contadas en libros perdidos", y ni la policía puede trazar su origen. Todo intento de entrar en diálogo con ellos falla, como también todo intento de controlarlos. Si confrontamos este episodio con lo que dice la famosa "Nota final del Compilador" sobre la técnica de compilación de la novela: “al revés de los textos usuales, éste ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros”¹⁴⁴.

Aunque esta afirmación de intertextualidad es una descripción acertada de vastos pasajes de *Yo el Supremo*, no cabe duda de que entra en el juego de alusiones irónicas y auto-irónicas, previniéndonos así de una lectura demasiado literal. Esto, sin embargo, no elimina la relación

¹⁴³ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 467

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 467.

paradójica entre la afirmación meta-ficticia y la descripción de los seres mitológicos: ¿cómo puede copiarse de "libros perdidos" de un mundo anterior? ¿Cómo puede haber intertextualidad si no hay textos? Esta contradicción no está limitada al nivel de una lectura minuciosa y literal, sino que tiene ramificaciones en una diversidad de problemas de índole teórica, relacionados con el proyecto general de la novela: ¿cómo es posible rescatar, con las técnicas de la intertextualidad, una voz que no se ha objetivado en el discurso histórico?

Desde este punto de vista, el proyecto de una "contrahistoria" en el que el mismo Roa Bastos ha insistido tanto -dar voz a los que no llegaron a expresarse en los discursos de los viajeros ingleses y burgueses paraguayos- se vuelve problemático. El texto de la novela responde a esta paradoja con estrategias narrativas peculiares. Por un lado hay una presencia indígena cuasi-dialógica en los discursos del Supremo Dictador, quien se sirve de ciertos mitos paraguayos para sus propios fines. Es una presencia precaria, más murmullo que voz plena, en la que el sujeto indígena del discurso está ausente. Estos fragmentos míticos son discursos socialmente desarraigados. Por otro lado, hay aquella presencia que no es dialógica en absoluto: personajes indígenas (o procedentes de la mitología indígena), como los mendigos de la cita anterior, que invaden el texto sin explicación, mudos, incontrolables. Aquí el texto representa un sujeto histórico, pero no lo relaciona con su discurso. Estos dos aspectos sitúan a la voz autóctona en un campo de alta tensión: las voces sin poder encuentran su complemento en poderes sin voz. Lo que se ha perdido es el lazo entre texto y hablante, entre el sujeto y su discurso. El desdoblamiento de las fuerzas dialógicas en "actores" y "discursos" tiene implicaciones políticas importantes para la noción de "diálogo": indica que los diálogos no tienen lugar en un vacío, sino en un espacio que ya está dividido en esferas de poder y de influencia. Los diálogos no ocurren entre textos sueltos,

aislados, sino en un contexto informado por fuerzas anteriores al diálogo.

La voz americana se articula en gran parte a través de la voz del Supremo, lo que ha llevado a algunos críticos a afirmar que su voz es la de la colectividad paraguaya. Aunque esto me parece cierto en un sentido muy general, las voces filtradas en la conciencia del Dictador mantienen cierta independencia y no se funden tan fácilmente en "la" voz de una colectividad. El hecho de que aparezcan en la voz del Dictador no significa ni que tengan representación adecuada, ni que esta voz sea "voz" en el sentido pleno de la palabra.

En efecto, al cuestionar la relación entre sujeto y discurso, la novela precisamente narrativiza las rupturas y las fuerzas detrás de estas rupturas. En vez de presentar una síntesis anticipada (y tal vez precoz), la novela recoge todos los elementos constitutivos de una voz/un diálogo y los inserta en el juego de negaciones, cuestionando tanto la posibilidad de diálogo sin sujeto como la posibilidad de diálogo con una concepción fuerte de sujeto. Si hay un diálogo, es un diálogo de voces delirantes.

De esta forma, Yo el Supremo parte de la complacencia liberal del "dejar hablar": "representar" (el "dejar hablar" en el ámbito de la literatura de ficción) no garantiza una voz, y aun menos un diálogo. La yuxtaposición de textos no implica que haya una "equipotencia de las voces" ni que todas las voces hablen "de ti a ti"¹⁴⁵. La precariedad de la voz autóctona muestra que una página en blanco de la novela no puede ser alegoría de un espacio libre político y que un diálogo textual no es lo mismo que "tener una voz".

Como se ve, Roa Bastos acentúa el carácter ficticio de la novela a través de una gran variedad de recursos estilísticos. Entre ellos se encuentra la escisión del yo del protagonista en un

¹⁴⁵ Carlos Pacheco, "La intertextualidad y el Compilador: nuevas claves para una lectura de la polifonía en *Yo el Supremo*", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, X, nº 9, 1984, pp. 52 y 61.

“YO” que corresponde a la persona privada, un “ÉL” que corresponde a la persona pública y un “OTRO YO” que se presenta como crítico severo del YO y del ÉL. Las tres escisiones corresponden a las tres actitudes del dictar (ÉL), escribir (YO) y leer (OTRO YO): “(En el *cuaderno privado*) En lo más riguroso del verano mandaba traer del calabozo a mi recámara”¹⁴⁶, aquí, donde él escribe está presente el YO; “Señor, estoy disfrutando de oírlo contar esa divertida historia”¹⁴⁷, Patiño se dirige a ÉL. “Yo” y “Él” aparecen de modo explícito en el texto; “otro-yo”, tan sólo de modo implícito, como autor anónimo de algunos pasajes críticos, escritos generalmente al margen del *cuaderno privado* y de algunos monólogos interiores. No termina con eso el juego de los desdoblamientos del Supremo Dictador. De hecho, se podría decir que casi todos los personajes de la novela son encarnaciones del protagonista¹⁴⁸. A través del desdoblamiento podemos ver uno de los mayores logros de la novela: la síntesis de teorías europeas modernas y de seculares tradiciones indígenas. El segundo recurso estilístico consiste en una doble perspectiva temporal: 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 perspectiva temporal permite al autor introducir a su protagonista en verdaderos diálogos de muertos: discute con el general argentino Belgrano —el único personaje de la novela al que reconoce como igual, casi como amigo—; con los autores que han escrito sobre él, los Robertson, Rengger, etcétera; con los perros Héroe y Sultán; discute hasta con una calavera que había encontrado en su juventud y

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 173.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 189.

¹⁴⁸ El desdoblamiento como recurso estilístico y estructural tiene una raíz en la teoría de la novela moderna (con antecedentes venerables: la pareja del Supremo Dictador y el amanuense Policarpo Patiño está copiada del modelo Don Quijote-Sancho Panza; hay varias alusiones explícitas a la novela de Cervantes; *cfr.* Leenhard, “La estructura ensayística de la novela latinoamericana”), y otra raíz en la mitología guaraní, en la cual el mito de los gemelos tiene una importancia central (*cfr.* Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, ed. de Milagros Ezquerro, “Las voces guaraníes”).

que desde entonces trae siempre consigo. El juego de los desdoblamientos hace que sus interlocutores adquieran, en diversos grados, el carácter de un doble más del Supremo Dictador.

Regresando al desplazamiento en el sistema pronominal, éste crea la necesidad de desarrollar, explicar, completar y dar forma a lo leído; en resumen, de dar forma a las diversas situaciones que exige la escritura. Pero la ruptura sólo se puede medir por el efecto que causa en la lectura. En este sentido, a pesar de que de manera general se puede decir que en realidad no hay lectura cuando ésta no provoca la suspensión de todas las garantías de certeza, sin importar si el texto es oscuro o diferente, y de que la actividad que permite el vértigo es la que realmente se puede llamar lectura, *Yo el Supremo*, por su propia naturaleza, es especial y fomenta este tipo de actividad. Pero más allá del efecto en la lectura, la escisión pronominal aporta las condiciones para el surgimiento del personaje y una vez que se ha formado se le puede considerar y examinar con todos sus rasgos. Por la combinación de los recursos, el autor alcanza la libertad necesaria para expresar las facetas obviamente contradictorias del Supremo Dictador: "Usted es más que bueno, muy bondadoso"¹⁴⁹, dicho por un hombre que sinceramente admira y ama al Supremo o bien, el gran libertador y revolucionario frente el déspota dictador capaz de cualquier cosa con tal de mover su meteorito.

Dadas sus características y su centralidad, el personaje constituye una forma de acceso al texto. De hecho, casi parece ser el eje conductor del discurso y, sin embargo, si uno trata de describirlo, el dictador desaparece entre las múltiples posibilidades de representación con las que se ha jugado a lo largo del texto. En efecto, esta obra de Roa Bastos elimina en su propio desarrollo la posibilidad de atrapar lo que podría ser su elemento central: el poderoso personaje principal. Si ponemos atención al primer desdoblamiento que se presenta desde el título y que se

¹⁴⁹ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 568.

da en un continuo monologar, el pronominal YO/ÉL se puede entender en este sentido, en el de un "borramiento" del personaje: "YO es ÉL, definitivamente. YO-ÉL-SUPREMO. Inmemorial. Imperecedero. A mí no me queda sino tragarme mi vieja piel. [...] Farsa. Parodia"¹⁵⁰. Este ejemplo es uno de los más explícitos. Sin embargo, a lo largo de toda la novela se pueden encontrar distintos tipos de auto enfrentamientos donde alaba la memoria que dejará de él y de forma inmediata dice que la memoria no existe, con lo cual, él terminará por desaparecer¹⁵¹. Sin embargo, para críticos como Bareiro Saguier, el monologuismo puede ser un atributo funcional del personaje y como tal una expresión de otra coherencia, la de la integridad nacional y la de la identidad de una persona. Para Bareiro, dos entidades se superimponen, pero la voz de un dictador puede, en algunas circunstancias, representar la integridad nacional y ser el que habla por su propia persona, al tiempo que sofoca simultáneamente esa misma voz. Aparentemente, la forma de la figura del Supremo ha sido completada desde el momento inicial en que él comienza a hablar. No obstante, esta integridad de la forma es el resultado del todo. Es decir, es el resultado de una combinación de ideas en un sistema operacional que surge de los pronombres: "Quien pretende relatar su vida se pierde en lo inmediato. Únicamente se puede hablar de otro. El Yo sólo se manifiesta a través del Él. Yo no me hablo a mí. Me escucho a través de Él"¹⁵².

Sin embargo, la identidad del personaje de la novela siempre es diferente a la identidad del personaje histórico y el juego del Yo/El adquiere nuevos sentidos: "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"¹⁵³. En resumen, el personaje no se construye por la

150 *Ibid.*, p. 590.

151 *Cfr. Ibid.*, p. 97.

152 *Ibid.*, p. 159.

153 *Ibid.*, p. 143.

representación absoluta de la figura histórica que, como hemos visto en Chaves, no existe más que como un constructo, y en el texto de Roa Bastos la representación es vaga y fluctuante, lo que la convierte en una figura textual más que histórica. Lo historiográfico tan sólo aumenta esa calidad textual. Y si para Bareiro el monologuismo puede ser un atributo, entonces la función enunciativa que parece ser la dominante también lo es. El dictador es un enunciador, una boca gigante de la que surgen palabras que, además de ser juicios sobre la realidad y sobre sí mismo, también son los elementos con los que él se construye. Así, cuando él dice: "Me parece que ronqué un poco durante el festival del trabajo de 1900"¹⁵⁴, la afirmación es tan intrascendente que no tiene valor alguno para entender su carácter o personalidad, a pesar de que, por otro lado, está lo que él ha enunciado anteriormente: todo es valioso, todo es importante. Su habla sin fin, no coloquial, es su atributo fundamental, lo cual demuestra algunas de las propias afirmaciones del Supremo acerca de que a través de la palabra puede ordenar y desordenar el mundo a su antojo. Especialmente, uno de los episodios relacionados con su muerte, aquel en el que llega una carta avisando que el Supremo ha muerto, es sumamente revelador: "Contesta al comandante de Villa Franca que no he muerto aún [...] Cuando esto suceda, puesto que no soy eterno, yo mismo te mandaré comunicar la noticia, mi estimado Antonio Escobar"¹⁵⁵. Aquí no sólo avisa que él será inmortal pues cómo, si no, podría él enviar la noticia de su propia muerte, sino que además ejemplifica lo que dice y se instaure como inmortal pues cuando la carta llega ya ha pasado un día de su muerte. Es decir por el sólo hecho de decir "estoy vivo", él sigue vivo.

Pero este atributo no es suyo, le es otorgado por el narrador, el *alter ego* de un compilador. Y la enunciación, por su parte, es representada por un monólogo, tenuemente disfrazado de

154 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 72.

155 *Ibid.*, p.105.

diálogo, y por un monólogo escrito: "El cuaderno privado de notas". Aquí debemos hacer hincapié en el "compilador", figura con la que, muy irónicamente, el autor de esta estructura extremadamente complicada se contenta y que, "en lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros"; es decir, no ha hecho más que a-copio de otros textos¹⁵⁶, lo que ya en sí es un doble juego pues por un lado recopila y por otro, mediante la partícula "a" niega el hecho de copiar. Este personaje, si podemos llamarlo así, se muestra abiertamente tan sólo en la "nota final del compilador"¹⁵⁷ y en las notas al texto, en las cuales aparecen citas —que no se sabe bien si son reales o ficticias— de libros sobre Francia, muy contadas veces acompañadas de juicios explícitos. La palabra compilador, tal como Roa Bastos lo ha indicado, hace alusión a una especie de ladrón, un "com/pillador"; es decir, un ladrón que irrumpe en los asuntos ajenos y que se apropia de los referentes de manera adecuada e inadecuada. Su pillaje es la intertextualidad que, por ser creada en el mismo ciclo de la cultura, no puede ser sujeta a ningún juicio moral. Es un robo silencioso que aquí se muestra en el acto de la reconstrucción y descontextualización de pasajes completos de otros textos, como los textos históricos ya mencionados, testimoniales de viajeros como los Rengger, cartas como las de Bolívar y Pueyrredón, citas sacadas de *El Príncipe* de Maquiavelo o de Shakespeare y Cervantes e, incluso, estudios historiográficos más actuales como el de Guillermo Cabanellas de 1946. Este ladrón de referentes, de textos y discursos realiza una selección muy puntual, en la cual configura la descripción en una forma polifónica y polifacética. Pero para poder conseguir engañarnos respecto a lo que está haciendo, nos sugiere insidiosa y subrepticamente en notas, en pequeñas letras, apostando a que no serán leídas, que son correcciones a la figura aparente, a lo que está

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 467.

¹⁵⁷ *Idem.*

afirmado en una escritura de un tamaño mucho más legible. De esta manera, se establece una especie de duelo entre lo que se dice y lo que se susurra. La imagen de la polifonía regresa y se dimensiona en cada nota del compilador que es corregida y repetida en el mismo texto. Cuando el padre del Supremo está muriendo, después de la negativa del Supremo de ir a verlo, aparece una larga nota del Compilador, compuesta de diversos fragmentos¹⁵⁸, el primero una carta de Robertson, luego una de Buenaventura, en seguida fragmentos de las *Memorias* del cacique Motatí, todo esto firmado como *N. del C.* Estos textos van dando diversas versiones del asunto que en algunas partes terminan por contraponerse. Así, la perspectiva del Yo protagónico, desde la cual se supone está escrita la novela, va quedando restringida a la perspectiva de su conciencia.

A partir de lo anterior, podemos decir que hay dos tipos de construcción, la del YO y la del ÉL que desembocan, como se verá más adelante, en dos manifestaciones diferentes de poder pero, debido a la relación entre YO y ÉL, la figura que emerge es el opuesto completo a la descripción del personaje, la culminación de la historia tradicional o de subcoherencia requerida y, precisamente porque no es coherente, no podemos decir que es una novela sobre dictadores, como son las ya citadas anteriormente, novelas que han intentado comprender al dictador para denunciar la situación de Latinoamérica. El Yo va construyendo la narración y la historia del dictador a través de su voz, pero en la narración, el protagonista es EL Supremo, el ÉL. Aquí no existen personajes dictadores, sino sólo instancias dictadas como hechos aislados e independientes de quien los dicta. La escisión del yo y la doble perspectiva temporal abren los estrechos límites de esta forma novelesca y permiten al autor juntar la autodefensa del protagonista con juicios críticos de esta defensa, la discusión de su régimen con la de la historia del continente hasta nuestros días. Y si existe una insistencia en la expresión *dictadura*, es en el sentido de una figura que es parte de

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp.438-443.

un espíritu que se extiende más allá de lo político, que es una constante. De esta forma, de acuerdo con el juego de palabras, un maestro que también dicta es un dictador. Para sostener esta relación, en la página 55 dice: "Esto es una lección". Debido a ello y porque lo que llamamos *personaje* surge de un sistema de interacciones entre dos instancias pronominales, se trata de un problema de escritura textual en cuyo centro se encuentra, en lugar de un personaje, una función intelectual de escritura, evidencia de la relación entre el escritor y el poder, pues sólo con plena conciencia de los derroteros del poder se pueden ir entretejiendo los múltiples niveles de poder que el autor presenta en la novela. Pero también se trata de un poder que mediante la escisión del dictador se cuestiona a sí mismo.

Toda la novela de Roa Bastos está conformada de igual manera, en su estructura y en su sistema de signos, por una búsqueda de los valores cognitivos: "Ahora debo dictar/escribir; anotar en alguna parte. Es el único modo que tengo de comprobar que existo aún. Aunque estar enterrado en las letras ¿no es acaso la más completa manera de morir"¹⁵⁹ y más adelante dirá: "Escribir no significa convertir lo real en palabras sino hacer real lo escrito"¹⁶⁰. Estos fragmentos interrogan la relación entre la escritura y la realidad, entre la capacidad de la palabra para transmitir o crear nuestro entorno. De la misma manera, cuando el Supremo responde a Patiño sobre unos acusados del panfleto que no tienen con qué escribir:

¿Olvidas la memoria, tú, memorioso patán? Puede que no dispongan de un cabo de lápiz, de un trozo de carbonilla. Pueden no tener luz ni aire. Tienen memoria. Memoria igual a la tuya. Memoria de cucaracha de archivo. [...] Lo cual no quiere decir que sean inteligentes. Todo lo contrario. ¿Puedes certificar de memorioso al gato escaldado que huye hasta del agua fría? No, sino que es un gato miedoso. [...] La memoria no recuerda el miedo, se ha transformado en miedo ella misma¹⁶¹.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 161.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 95.

En el fragmento anterior se realiza una crítica a la memoria y a su relación con la escritura, la inteligencia y el miedo. La memoria es algo que aparece de manera continua y siempre existe una reflexión sobre los mecanismos de ésta y su relación con la escritura como herramienta de memorización. La compilación de datos, herramienta también de la memoria y por lo tanto de la Historia, como método y como montaje de atracción, sirve como vehículo de un saber diferenciado precisamente por realizarse, en este caso, a través de una polifonía y un dialogismo, cuya base es la discontinuidad topológica del texto y la distribución y el desplazamiento continuo de las voces, de los locutores y de las perspectivas. El saber así comunicado está construido mediante una superabundancia extraordinaria de puntos focales narrativos, discursivos, factuales e interpretativos que chocan entre sí. Cuando el Supremo narra el ataque de los indígenas sobre una comitiva donde se encuentran el obispo, el gobernador y su hija, lo hace casi como si contara una leyenda sobre el poderío indígena y el efecto que éste tiene sobre la hija del gobernador (describe una serpiente que crece en la falda de ella y termina por devorar a todos)¹⁶². Sin embargo, aparece una nota al pie muy adusta en la que se relata que hubo una gran cantidad de indígenas muertos. En el siguiente párrafo, también como nota al pie, Julio César Chaves compara lo sucedido con la muerte de Tupac Amaru y, para finalizar, el compilador cita una carta del “etnocida“, dirigida a un juez. Dicha carta termina diciendo: “mi susodicho proceder sólo ha sido en bien de toda la sociedad”¹⁶³. El problema que surge aquí es la posición del pueblo guaraní ante la colonia, pero como las distintas perspectivas se contradicen, uno como lector se ve obligado a tomar una postura crítica ante el asunto y sacar conclusiones propias, que están más allá del texto. Se trata, por ello, de un saber que se problematiza a sí mismo. Augusto Roa Bastos produce de esta forma una

162 *Ibid.*, pp. 389-390.

163 *Idem.*

imbricación de lo real en la ficción y de la ficción en la Historia. Nadie mejor que él ha definido este proyecto creador y semiótico.

La escritura puede ser una forma de poder pero, mediante la ironía, también es una forma desmanteladora del mismo, pues alcanza de manera metatextual, es decir, con una mirada hacia adentro, a establecer una postura crítica sobre la propia escritura que se evidencia en la interacción de los personajes y su relación con lo que se escribe, se dicta o se lee. Pero como lo escrito, lo dictado y lo leído siempre dicen algo diferente de lo que explícitamente expresan, la escritura termina por convertirse, si no en un arma, sí en una herramienta excelente de poder. Con la escritura, el Supremo es capaz de crear incluso la misma novela, pues ésta parte de un pasquín escrito por él mismo. La función intelectual de la escritura está, primero que nada, moldeada por el poder, pero también funciona por sí misma como un poder. Estos dos aspectos constituyen la substancia de un profuso y constante debate contemporáneo que da lugar a numerosas producciones ideológicas. En la novela uno es consciente del poder de él, el que dicta, pero no del que escribe. El dictador que escribe tiene poder, pero no Patiño, quien también escribe. Puede ser que en realidad el que sustenta el poder sea Roa Bastos, quien escribe todo lo que figura en la novela, ya sea "dicho" o escrito.

La pregunta sobre el poder de la literatura, más allá de los personajes y las situaciones, es obviamente de carácter político, no en el sentido del mensaje que uno comúnmente lee en un texto, sino más bien en términos del valor que tiene para la sociedad y dentro de las prácticas simbólicas organizadas y controladas por la política, pero que también la combaten. La naturaleza política del texto está unida a la acción del dictado, que es uno de los rasgos específicos del dictador. Él dicta a través de un doble mecanismo, el de la voz y el del lenguaje. Él puede dictar quién tiene la voz y

quién el lenguaje, en sentido lingüístico, para usar la voz. En resumen, el dictador se convierte en la persona que puede manipular de forma completa el acto de locución. Él es el que de manera privilegiada puede convertir las palabras en acciones. Así se convierte en un maestro y al que se le dicta se le convierte en un estudiante que, en ocasiones, es un escriba. "Mientras yo te dicto tú escribes"¹⁶⁴, dice el Supremo en varias ocasiones a Patiño, quien frecuentemente responde: "Comprendo". Es la contraparte: si el dictador convierte las palabras en acciones, el escriba, cuya voz está prohibida ("te prohibo ese sucio juego de palabras")¹⁶⁵, convierte la acción que recibe y las frases que no deben ser cambiadas en palabras traidoras.

Pero siempre existen defectos en el esquema: el que dicta no siempre lo hace con voz clara y el que escribe nunca transcribe literalmente lo que dicta la voz. Frente a esto el dictador obviamente se molesta, pues puede ser traicionado en la transcripción: "Cuando yo te dicto las palabras tienen un significado; cuando tú las escribes tienen otro"¹⁶⁶. De esta manera se produce el efecto opuesto de lo que él desea y la persona que parecía ser su leal "secretario confidente" se convierte en el infiel secretario inconfidente, lo cual constituye una forma de alegoría de la literatura como límite y libertad de forma simultánea. La distancia que queda entre la difícilmente percibida voz y la transcripción imposible determina el llamado espacio literario.

El autor parece darnos el inicio de una teoría acerca de la limitada libertad y legitimidad en la literatura, pero también una explicación de su poder, poder que no es escuchado completamente y que cuando se manifiesta lo hace solamente en el área de la lectura, donde siempre formula nuevos protocolos. Y si el control de éstos se encuentra en la esfera de lo político, leer entonces será por sí mismo un espacio de lucha política. En otras palabras, el objetivo de la política sería

¹⁶⁴ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 19.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 57.

controlar la lectura social. Sin embargo, una política más humana y social sería aquella que alterará y ampliará su propio control de la lectura. Esto es definitivamente a lo que parece apuntar el texto de Roa Bastos y al intentar cambiar los protocolos de lectura se interna a sí mismo dentro de una perspectiva política, en la cual el poder aparece dividido en diversos territorios que se analizan más adelante.

Otra estrategia importante dentro de *Yo el Supremo* es lo que Gerard Genette llama transtextualidad y que puede ser caracterizada, de manera muy general, como la interrelación de lo escrito y lo dicho, en una interminable cadena de expresiones. Se puede decir que transtextualidad es el hecho de que todos los textos se sitúen a sí mismos en relación con aquellos textos y discursos que le preceden y que a su vez son aludidos o repudiados por los que le siguen. Sobrepasando la interpretación específica del término, la sola idea de la transtextualidad promueve una nueva visión sobre la idea de significado, autoría y lectura; una visión que pone en tela de juicio la idea de originalidad, singularidad y autonomía. Es en este nivel donde se produce un enfrentamiento más abierto, una verdadera batalla campal de los textos (con sus respectivos emisores, espacios textuales y perspectivas igualmente enfrentados). Desde el título que parodia, Roa Bastos explota al máximo la idea específicamente de intertextualidad y nos obliga a preguntarnos: ¿quién es el autor?, ¿Chaves, Roa Bastos, el doctor Francia o el compilador? Los efectos de la intertextualidad los hallamos también en el autoparódico pasquín del comienzo, en la circular perpetua en las voces que se entrelazan interminablemente, en las notas del compilador, en las múltiples alusiones que hace ya sea a las voces guaraníes o a los textos clásicos. Dentro de las estrategias transtextuales que destacan en la novela, están las relacionadas con:

- La intertextualidad que Genette describe “como una relación de copresencia entre dos o más

textos”¹⁶⁷. Estas van desde las citas, que como se ha visto en *Yo el Supremo* son de suma importancia, aunque sólo una de ellas es exacta, hasta la alusión como la que se hace en el caso antes visto de Hamlet.

- La paratextualidad que, aunque no es preponderante porque las relaciones transtextuales en la novela toman derroteros que se relacionan más con la hipertextualidad, está claramente presente en el título.

- La metatextualidad que Genette entiende como un comentario que une a un texto a otro, está presente en la novela en la infinidad de autores y textos a los que alude y que sirven para que el Supremo reflexione sobre la escritura, la literatura, la Historia y el conocimiento o su creación en general.

- La architextualidad, que se relaciona con la taxonomía y que, como ya se vio, también está presente en la novela pues ésta abrevia de varios géneros literarios e historiográficos como la novela histórica, la biografía y la autobiografía. Y aunque Genette aduce que “el estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público”¹⁶⁸, Roa Bastos usa este tipo de relaciones y nos obliga a cuestionar el estatuto de la ficción y de la Historia como géneros discursivos.

- Finalmente, llegamos a la hipertextualidad que es el tipo de relaciones que destacan en la novela de Roa Bastos, no sólo por su presencia, sino por su capacidad para evidenciar y minar los discursos con los que se relaciona. Este tipo de relaciones son las que se establecen entre un hipertexto con su o sus hipotextos y dentro de ellas el pastiche y la parodia tienen una importancia especial en la novela.

¹⁶⁷ Gerald Genette, *Palimpsestos la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989, p.10.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

A simple vista, *Yo el Supremo* podría ser analizado como un gran pastiche, que a su vez reúne muchas otras condiciones discursivas como omitir la figura centralizada de autoridad textual, presentar el desafío de la incompletud y ser, o al menos aparentar, escrito por múltiples autores. El texto de Roa Bastos es, además, un acto comunicativo subjetivo y fluido, fuertemente sujeto a marcos de referencialidad locales como el guaraní y la historia paraguaya que le dan una referencialidad muy particular y específica o los textos literarios y científicos que, en el caso de los primeros, lo sitúan en una época y, en el caso de los segundos, lo hacen universal.

De hecho se pueden dividir los discursos presentes en la novela en tres grandes grupos: una primera categoría estaría formada por la tradición oral y la mitología, especialmente, la guaraní, elementos que resultan fundamentales para comprender la formación de los personajes y sus dobles y la estructura novelesca en general. En seguida tenemos una categoría en la que incluiremos las obras historiográficas y las crónicas de viajes contemporáneas o posteriores a la existencia del doctor Francia. Este grupo adquiere especial importancia debido a su relación con las mencionadas "contrahistoria", "intrahistoria" y "tranhistoria", que según el mismo Roa Bastos intenta realizarse en la novela. Dentro de los textos históricos parodiados están de manera más evidente; es decir, nombrados expresamente dentro de la novela, los siguientes: uno de Francisco Wisner de Morgenstern (1802), cuyo título desconocemos, pues desde su primera cita aparece como *op. cit.*, ya en este ejemplo es fácil ver cómo el compilador juega con los textos que acumula; en seguida aparece *El doctor Francia visto y oído por sus contemporáneos* (1962) de J. A. Vázquez, que no sólo está presente como nota, sino que el mismísimo Supremo alude a él: "De modo y manera que, según lo afirma el amigo José Antonio Vázquez, sobre el pasado de barro..."; una carta de fray M. I. Velasco, quien es nombrado como fray Bel-Asco por el Supremo; una carta

del General Artigas (1820); *Historia de la República Argentina, Vida de Belgrano* de Bartolomé Mitre (1821-1906); una larga nota, atribuida a Juan Rengo en el texto precedente pero cuya referencia es *Ibid.* y luego otra nota con esta misma referencia pero que no es atribuible a Rengo; después vienen varias notas que se atribuyen a Julio César, refiriéndose al texto *El Supremo Dictador* de Julio César Chaves, autor que seguirá apareciendo en diversas notas mezcladas con otras de Carlyle, el compilador o el propio Supremo. En la última categoría incluiré la literatura mundial en un sentido amplio. Aunque habría que subrayar la presencia de varios autores franceses, de Cervantes, de Sade, de William Blake, de Borges, de Guimarães Rosa, de la Biblia, de los clásicos griegos y romanos, y la obra anterior del propio Roa Bastos, entre muchos otros.

El pastiche en general constituye un gesto de agregado y añadido que es pura adición. La capacidad transformativa de cada añadido se cancela, dado que ninguno de ellos logra trascender, además de que, como ningún agregado logra modificar la serie, la injerencia crítica de interrupción y discontinuidad son obsoletas. Definitivamente, no es la pasión de destrucción, de infinitud de significado y de entropía la que anima a *Yo el Supremo*, precisamente porque se reconcilia con el lenguaje como instrumento de transformación del sujeto y porque las estrategias que aplica en la construcción de la novela le dan un tinte de ruptura que potencian dichas estructuras. Por el contrario, en la novela cada fragmento que el compilador brinda al lector no constituye un mero añadido; en *Yo el Supremo*, la concurrencia de voces no aspira a la hibridación y a la dilución de cada una de ellas como piezas de un mismo juego. Las verdades de cada entidad, de cada voz, de cada tipografía del Supremo como palabrero, cuentero, testimonialista o lenguaraz no se suman unas a otras neutralizándose entre sí. Cada pieza recuperada será la restitución de olvidos, del habla, de capacidades y cuestionamientos que se sumarán sin restar y articularán la reivindicación

de los márgenes. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento que es uno de los más interesantes casos de intertextualidad en la novela, puesto que muestra la articulación de varias versiones de la misma anécdota y el esfuerzo del compilador por acentuar el choque de las perspectivas a través de la modificación de los textos originales. Comienza con un texto de los hermanos Robertson, citado textualmente en nota¹⁶⁹, pero en una traducción sumamente libre que suprime, modifica y añade fragmentos con la evidente finalidad de aguzar su contraste con la versión relata por el Supremo. El asunto se relaciona con la muerte, soñado parricidio, del padre del dictador. En la misma nota, el compilador se refiere al ensayo ya citado de Thomas Carlyle, donde se narra el mismo acontecimiento, pero apenas da importancia a esta versión, puesto que, siendo el ensayista inglés más contemporizador, no contribuye a acentuar el contraste como se desea, aunque sí alimenta el enorme pastiche que se realiza. Es interesante notar aquí sin embargo, la intervención del juicio del compilador, en abierta violación de su supuesta "neutralidad", cuando califica el relato de Carlyle como "menos patético". Algo parecido ocurre poco mas adelante, cuando llama "feroz libelo" a una obra de Fray Mariano Bel-Asco, a quien finalmente, el compilador atribuye una ultima versión del episodio en la que se alcanza el extremo contrario en cuanto a la imagen del padre del doctor Francia. Según los apócrifos corresponsales, el "anciano en trance de morir [...] desesperó pidiendo perdón a su hijo". Entretanto, el "mal hijo" le respondió con "la más rotunda y despiadada" negativa. Finalmente, el anciano muere alucinado "con la aparición de su hijo que entraba a la habitación, envuelto en una capa roja"¹⁷⁰. El padre del Supremo, quien en principio aparece como repulsivo, autoritario e injusto, por medio de un desplazamiento que se produce en el mismo espacio textual, termina como un pobre anciano indefenso sufriendo a la hora de su

¹⁶⁹ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 438.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 443.

muerte la terca negativa de su rencoroso hijo, de tal manera que, nuevamente, podemos apreciar las diferentes aristas de un mismo problema.

Con éste y otros recursos, *Yo el Supremo* enfrenta al lector a una pluralidad extrema de discursos y textos muchas veces copiados o agregados de manera exacta al hipotexto, pero, a diferencia del tipo de pastiche que neutraliza lúdicamente la crisis, que no roza el conflicto y que cuando toca el pasado lo hace como si éste fuera estático y un mero agregado contextualizador, el proceso de lectura de la novela de Roa Bastos sugiere una función transformativa y no de simple suplemento, en el sentido de que presenta pasado e historia como constructos vivos y reinterpretables. Se trata de una escritura concebida como artefacto de movilización del lector. Es decir, de una escritura articuladora de una toma de posición activa en relación al discurso cultural y a la praxis política, que obliga a tomar conciencia de la posición que sostiene uno frente a las relaciones de poder que le involucran: "devolver la lengua a los deslenguados hablantes"¹⁷¹. Es decir, transformar las relaciones de poder.

El interjuego de todas esas variadas fuentes se realiza de maneras muy diversas. Las formas de apropiación de los hipotextos cubren una amplia gama, desde la cita textual -registrada o no- de amplios párrafos y pasajes enteros, hasta simples frases y palabras. Estas apropiaciones a veces son referidas de acuerdo a las convenciones bibliográficas. En otras ocasiones, sin embargo, la cita es tan poco ortodoxa que se convierte en burla paródica de la investigación académica. Por ejemplo, a pesar de la enorme cantidad de veces que Chaves es citado, la novela siempre se refiere a él como Julio César, induciendo la confusión con la obra del homónimo emperador/cronista romano, que, por si fuera poco, es otro dictador. En muchas otras ocasiones, el hipotexto se incorpora sin marca de ninguna especie que lo diferencie del hipertexto o que establezca su origen,

¹⁷¹ *Ibid.*, p.190.

como en un intento de apropiación total.

A pesar de que ya se ha hablado de este tema, me parece que para comprender la extensión de la hipertextualidad dentro de *Yo el Supremo* es importante revisar con mayor profundidad la relación del texto con dos de sus hipotextos principales¹⁷²: Miguel de Cervantes y Blaise Pascal.

El concepto que mejor describe la relación entre Cervantes y *Yo el Supremo* es el de hipertextualidad de Genette. La novela de Roa Bastos no es, en términos estrictos, una transformación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, sino más bien una imitación de los principales rasgos temáticos y estilísticos de dicho texto. La relación entre *Yo el Supremo* y *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es la de una derivación: el primero deriva del segundo. Uno de los aspectos esenciales que marcan la relación de los personajes de Miguel de Cervantes, resulta en la constante desigualdad de lo que Don Quijote y Sancho Panza ven como desafío y componentes de las distintas aventuras. Cada personaje interpreta la realidad de manera diferente y sus percepciones en choque constituyen una fórmula que se observa a través de toda la novela. El mismo elemento contradictorio en el que un personaje ve lo que el otro no, caracteriza la relación entre el Supremo y Patiño. Por ejemplo, cuando el dictador ve un vigía en el puerto y se queja de que dejó sus ropas a secar en las ramas de un árbol, Patiño niega la existencia de ambos, del guardia y su ropa:

¿Quién es aquel centinela de la ribera que ha colgado su tercerola de una de las ramas? Señor, es el fusil que quedó embutido en el árbol hace mucho tiempo. Ese idiota ha puesto a secar allí su chaqueta, su camisa, su corbatín [...] Señor, no alcanzo a ver al incurioso centinela. No me avanzo a ver sus ropas¹⁷³.

De este tipo de ejemplos podemos encontrar una gran cantidad que reafirman una relación

¹⁷² Sobre este tema véase Peter Turton, "Yo el Supremo: una verdadera revolución novelesca", en *Texto Crítico*, núm. 12, vol. 15, enero-junio de 1979, Centro de Investigación Lingüística, Literatura y Humanidades, Universidad Veracruzana, pp. 10-60. El texto contiene, además de un estudio crítico sobre el tema, un listado comparativo de los fragmentos parodiados en la novela, que resulta muy esclarecedor.

¹⁷³ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 196.

modelada en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, incluso el mismo dictador se refiere a sus ayudantes como sus "sanchos panzas"¹⁷⁴. Sin embargo, el episodio que a mi parecer presenta mejor la conexión con Don Quijote es cuando el Supremo ve una mosca en el tintero: "Eh, Patiño, saca esa mosca que ha caído en el tintero [...] en el tintero no había ninguna mosca"¹⁷⁵. Y más adelante: "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"¹⁷⁶. La referencia a la pluma como una lanza descubre el paralelo intertextual con el papel de Don Quijote como un caballero en armadura y reafirma, al mismo tiempo, que la batalla del Supremo es la escritura.

Un aspecto también fundamental en esta relación es la influencia que Sancho Panza va ejerciendo a medida que progresa la novela. Poco a poco el personaje comienza a imitar la forma en que habla su maestro. Esto mismo sucede con Patiño, quien ya al final de la novela no sólo adopta el tono sarcástico y autoritario del Supremo, sino que repite una serie de frases características del dictador.

La importancia de la relación entre las dos novelas está en el significado adicional que el hipertexto crea a partir del hipotexto. La parodia de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, o al menos de sus personajes, por parte de Roa Bastos tiene una función importante: contribuir a la construcción de la figura del dictador como uno de los aspectos fundamentales de la novela. Las características "quijotescas" del Supremo le brindan perspectiva al personaje, evitando que su figura caiga en los extremos de la glorificación o la abominación y permite que a los ojos del lector quede como un "loco razonable" de múltiples facetas. Pero, además, aunada a la dimensión intertextual que el Quijote tiene ya por sí mismo, la relación Supremo-Quijote es una

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 502.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 187.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 478.

afirmación de la intención paródica y nos lleva a otro nivel de hipertextualidad en el que la ruptura entre signo y realidad se destaca. De acuerdo con Foucault, Don Quijote, "el héroe de lo mismo"¹⁷⁷, es siempre una copia de todo lo que le antecede y como tal debe comprobar la verdad de esos textos anteriores, pero al hacerlo pone de manifiesto que la realidad es signo, un constructo con innumerables interpretaciones. Y para el Supremo, la historia, su historia y cualquier otra realidad probable no es más que una más de las múltiples interpretaciones posibles que podemos encontrar de un mismo hipertexto. Así, el Quijote y el Supremo no son dos locas figuras literarias, sino que son posibles interpretaciones de nuestra realidad sensible.

Por su parte, la relación entre *Pensées* de Blaise Pascal y *Yo el Supremo* está construida a partir de una innumerable cantidad de referencias del primero en el segundo, muchas de las cuales, a pesar de no ser equivalentes entre los dos textos, necesitan del hipotexto para ser comprendidas en el hipertexto. Por ejemplo, la idea de que el pensamiento constituye la grandeza del hombre, que corre a lo largo de todo el texto de Pascal, se presenta en el episodio donde el Supremo, con un cráneo en sus manos —episodio que también alude a *Hamlet* de Shakespeare—, reflexiona sobre la voluntad y el pensamiento¹⁷⁸. Además, existen al menos dos referencias en las que el significado del texto de Pascal constituye el sentido indirecto de alguna expresión en la novela de Roa Bastos. En el mismo ejemplo de la mosca, mencionado anteriormente: "aunque me permito decirle que en el tintero no había ninguna mosca [...] Siempre hay alguna que me zumba junto al oído. Luego aparece ahogada en el tintero"¹⁷⁹, situación que se repite a lo largo de todo el libro, el significado de que el Supremo escuche constantemente moscas zumbando no queda claro hasta que se le compara con su contraparte en el texto de Pascal:

177 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, 31 ed. México: Siglo XXI, 2004, pp. 53-55.

178 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, pp.149-152.

179 *Ibid.*, p. 187.

El espíritu de este soberano juez del mundo (el pensamiento) no es tan independiente como para no ser sujeto o indiferente a la bulla que existe alrededor suyo. No hace falta el sonido de un cañón para impedir sus pensamientos: basta el ruido de una veleta o una polea. Que no os sorprenda que no razone bien por el momento, una mosca zumba alrededor de sus orejas: esto es suficiente para impedirle un buen pensar. Si usted quisiera que él pudiera encontrar la verdad, cazad a este animal que tien en jaque su razón y molesta esta poderosa inteligencia que gobierna las ciudades y los reinos. ¡Vaya Dios, he aquí! ¡*O ridicolosissimo eroe!*¹⁸⁰

El sentido indirecto del zumbido de las moscas es que el Supremo no siempre piensa con claridad y se ve a merced de sus sentidos; es decir, es un poco loco, un poco Quijote.

Otra serie de pasajes en el texto de Roa Bastos, cuya interpretación depende en gran medida de su relación con el texto de Pascal, son aquellos que se refieren a la longevidad de los paraguayos y sus tradiciones orales. Esto va en relación directa con la insistencia de Pascal en cuanto a la longevidad de los patriarcas judíos¹⁸¹. De acuerdo con el autor, debido a la forma en que la historia judía pasa de una generación a otra, el Antiguo Testamento no es un libro compuesto por un individuo, sino un libro colectivo, escrito a través de muchos siglos, por muchas personas. En la nota final de *Yo el Supremo*, el compilador cita al Supremo repitiendo este pensamiento. Sin embargo, la novela no simplemente repite la idea de Pascal, pues a lo largo del libro el Supremo ha negado la veracidad tanto de las historias extemporáneas como de las contemporáneas y ha sostenido que "el libro colectivo" es una fábula. A pesar de esto, la relación intertextual destaca el valor de "este libro" que "la gente escribió"¹⁸². La diferencia entre los dos textos es que lo que para Pascal es especial porque es verdadero e histórico, en *Yo el Supremo* es significativo porque representa la memoria colectiva o una faceta de la "intrahistoria" del pueblo

¹⁸⁰ Blaise Pascal, *Pensées*, ed. de Louis Lafuma, Paris: Éditions du Seuil, 1962, p. 366, y Peter Turton, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸¹ *Cfr. Ibid.*, p. 626.

¹⁸² Véase A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, pp. 65-66.

paraguayo.

Además de los ejemplos arriba mencionados, se han identificado relaciones intertextuales con muchos otros textos como con *Hamlet* de Shakespeare –ya se habló de la escena donde el Supremo sostiene una calavera que se había mencionado en relación con Blaise Pascal–, o con *La vue* de Raymond Roussel, quien está siempre presente en el "porta-plumas recuerdo de Raymond Roussel", y si quisiéramos ir más lejos en la cadena de relaciones podríamos decir que, a través de esta misma mención, *Yo el Supremo* se conecta con Michel Foucault, a través de la crítica escrita por el gran teórico del poder: *La vue*. Roa Bastos cita obras de Borges, de William Blake, de Rabelais, en fin, de una multitud de autores y, por medio de todos ellos, refiere a una infinidad de textos a los que sería casi imposible seguirles la pista. Así, a pesar de que cada cita o referencia tienen una función específica dentro de la novela, todas parecen apuntar a la idea de que la cultura se preserva mediante la repetición¹⁸³. Esta práctica se ve reforzada en *Yo el Supremo* por el hecho de que muchos fragmentos que Roa Bastos toma prestados citan otros textos o son parodias de diversos trabajos, formando una especie de caja china donde la intertextualidad es interminable y ningún escrito parece ser original, como si en realidad todos ellos fueran uno solo: el gran libro colectivo, aquel que se repite sin fin y se recicla transformando la cultura.

En un contexto donde el discurso se entiende de esta forma –un interminable ir y venir de estructuras, frases, dichos y conceptos–, la imitación paródica de las palabras de otro es meramente una posibilidad dentro de todo el rango de repeticiones que conforman el discurso humano, y la parodia es tan sólo una de las formas en que se da el proceso normal de interacción

183 Véase Walter Ong, "From Mimesis to Irony: The Distancing of Voice", en *The Horizon of Literature*, ed. de Paul Hernandi, Lincoln: University of Nebraska Press, 1982, pp. 23-24. Hemos de aclarar que la idea de la preservación de la cultura está presente en una gran cantidad de teorías relacionadas con la parodia como la de Linda Hutcheon o Margaret Ross.

lingüística. Pero hablar un lenguaje conlleva mucho más que dominar la gramática y el vocabulario; implica el uso de estos recursos para adoptar una actitud de valoración ante el mundo. La parodia de cualquier discurso es una de las maneras en las que esta inevitable valoración ocurre. Al parodiar no sólo se imita, sino que también se transforma, ya sea el discurso, el estilo o el contenido.

En este sentido hay que reconocer la importancia de la biografía de Francia escrita por Julio César Chaves, sin duda el libro más parodiado por el compilador, y en la mayoría de los casos sin ningún tipo de referencia. Casi a cada página de la novela se cruza el lector con elementos tomados en forma literal o glosada del historiador paraguayo. Por otra parte, es ésta la obra que mayormente permite al compilador ponerse en contacto con documentos y cartas relativos al Doctor Francia. Para poder apreciar esto tomemos dos ejemplos de un mismo pasaje, del llamado "Cuaderno de Bitácora", especie de variante del "Cuaderno privado": cuando el joven Supremo es conducido Paraná abajo en la hedionda sumaca de su padre, debe soportar su incesante y autoapologética "voz tutorial" que realiza un largo recuento de sus hazañas:

En 1774 me ascendieron a capitán. Veinte años de duro bregar. Entera fidelidad a nuestro soberano. Tres años más tarde presté a la corona el más importante servicio de mi carrera. Fui comisionado para inspeccionar secretamente la situación en que se hallaban establecidos los vasallos del Rey Fidelísimo en las márgenes del río Igatimí [. . .] Me infiltré a todo riesgo en el silencio *da noite* y por dos ocasiones, en el mencionado bastión ocupado artera y traidoramente en aquellos días por los portugueses-brasileiros [. . .]

Nuestro jefesinho, el Oficial D. Joseph Antonio Yegros [. . .] dio la orden de simular una retirada. Intentarem um último ataque em la madrugada. Isso era querer engañar ao macaco com banana pintada. Encender vela sem pabulo"¹⁸⁴.

Si rastreamos el origen de este texto, encontraremos en Chaves¹⁸⁵ la cita de una elogiosa carta del Gobernador del Paraguay donde se hacen resaltar, casi en idénticos términos, el valor y la

¹⁸⁴ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p.434.

¹⁸⁵ J.C. Chaves, *op. cit.*, pp. 23-24.

fidelidad de Don García Rodríguez de Francia, padre del dictador Francia. El "casi" es fundamental, puesto que los cambios, realizados obviamente por el compilador, convierten la cita no registrada en una parodia y modifican en consecuencia sustancialmente la significación del texto original. Un primer cambio que podemos notar es que en el original el relato es en tercera persona. Se trata de un informe que implica un reconocimiento por parte de una autoridad calificada. El texto paródico narra en primera persona y se convierte así en una insoportable autoalabanza que por su propio tono se hace poco creíble y produce el efecto contrario al pretendido: la repulsión del personaje que se autoencomia. El segundo cambio es que se deslizan en el texto paródico algunas palabras y hasta frases en portugués que denuncian como paulista a quien pretende demostrar su "entera fidelidad a nuestro soberano", refiriéndose al Rey de España. En este ejemplo, un documento, tomado a través de su cita en un texto histórico-biográfico (sin registro de ninguna de las dos fuentes), es modificado sustancialmente por medio de la imitación/transformación paródica, e incorporado al tejido de la novela con una significación diferente, opuesta, a la del original.

De acuerdo con Mijaíl Bajtín¹⁸⁶, quien definía la parodia como una forma indirecta de discurso que parte de la noción de lo carnavalesco, la parodia emerge de un conjunto particular de circunstancias históricas y sociales y se dirige a destruir la seriedad oficial y a poner de manifiesto la relatividad de todos los lenguajes, ya sean discursos de autoridad, oratorias de prelados o estilos de habla de la clase alta. La parodia por sí misma es social y políticamente multivalente. Sus usos particulares nunca son neutrales y, a pesar de que no se pueden deducir por adelantado, es posible advertir que existen situaciones históricas y sociales en las que es más probable que florezca la

¹⁸⁶ Cfr: Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974; Alianza, Madrid, 1987.

parodia. Esto sucede en general en aquellas culturas que tienen una fuerte conciencia de un pasado que no obstante estar presente de una manera intensa, es criticado y puesto a prueba¹⁸⁷. La parodia es, entonces, una nueva forma de relacionarse con el pasado, de cuestionar los cimientos mismos de la Historia, de revalorar las formas en que construimos el conocimiento en general.

El texto de Roa Bastos es, entre muchas otras cosas, pero de manera importante, una parodia que busca poner en evidencia ciertas características del texto histórico como género, de la escritura como instrumento fallido, del lenguaje como una vía imposible de entendimiento. Pero específicamente, y en relación con la Historia, lo que Roa Bastos muestra al parodiar diversos textos históricos y reconstruir mediante éstos la biografía del dictador es que el texto histórico en general depende de un entramado literario que no está relacionado con la pretensión de verdad de una ciencia, sino con la de una construcción ficcional. Así, en el episodio donde habla de los españoles que fueron encarcelados por la Junta, lleva la narración, mediante las notas a pie, a sus amores de juventud o, más bien, a la falta de éstos: comienza por “Las familias de los prisioneros acudían a mí en busca de justicia y protección”¹⁸⁸, pasa por una nota firmada “*Comentario de Julio César*.”, y tras unas palabras de Justo Pastor Benítez, llega a un fragmento de Thomas Carlyle: “¡Pobre Supremo! Lástima que no haya habido un par de estos ojos [...] convirtiéndolo en un virtuoso padre de familia [...] sombras, sombras, sombras. ¡Palabras, palabras, palabras! dijo Hamlet, el melancólico príncipe de Dinamarca por boca de nuestro Shakespeare”¹⁸⁹. Ninguno de los tres fragmentos conserva su forma original; sin embargo, las desviaciones van aumentando de manera que la acumulación va subrayando la relación que existe entre diversos textos y cómo, a

187 Linda Hutcheon, “Ironie et parodie: stratégie et structure”, *Poétique*, núm. 36, noviembre de 1978, pp. 467-477, p. 472.

188 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 321.

189 *Idem*.

pesar de ser históricos los tres, éstos tienen diferentes perspectivas. Pero, además, mediante la inclusión del Hamlet, señala que existe una relación entre todo tipo de textos, además de asemejar al personaje trágico con el Supremo. De hecho, uno de los elementos parodiados por Roa Bastos es la visión trágica o el modo tropológico elegido por Chaves para su biografía. El modo tropológico de la tragedia, como ya se dijo, implica una visión del mundo y una ideología específica que al ser llevada en *Yo el Supremo* a la ironía, queda totalmente desvirtuada. El mensaje es totalmente diferente. Tal vez no en cuanto a la figura del dictador, que se mantiene como una débil columna vertebral, pero sí en cuanto a las figuras de los dictadores, a la idea de la manera en que se ejerce el poder y, sobre todo, a la propia idea que se tiene de la historia.

En primer lugar, la novela de Roa Bastos rompe constantemente cualquier ilusión de unidad y continuidad, lo cual no significa que no conforme en sí un todo. Sin embargo, ese todo, en el sentido de la coherencia tropológica, carece de sentido: el texto no intenta sustentar una idea determinada; la única preconcepción que podemos suponer que el autor tenía sobre el texto como idea de continuidad es la de desarmar cualquier preconcepción que se pudiera establecer sobre la figura del dictador, la escritura y la historia. De hecho, ésta es la primera pista que tenemos para determinar el modo tropológico del texto: *Yo el Supremo* no es aprehensible en ninguna de sus partes tomadas individualmente y pone en evidencia la ambigüedad y la ambivalencia de cualquier afirmación, en especial las realizadas por los textos históricos que le sirven de hipertexto. En lugar de determinar las semejanzas o las diferencias entre fenómenos, como lo hace Julio César Chaves en un intento de poner a un mismo nivel todas las acciones del Supremo, en la novela de Roa Bastos se señalan y se niegan a la vez las diferencias o similitudes expresadas; por ejemplo, primero establece una equivalencia entre la tarea de escribir y el deseo de asesinarle y

más tarde define la labor de la escritura como totalmente inútil que sólo sirve para mentir. Es decir, si la Historia se escribe al igual que la ficción y la escritura sólo sirve para mentir, ni la Historia ni la ficción son reales. No obstante, la historiografía está ahí, es parte de nuestra cultura y de nuestro bagaje epistemológico y como todo discurso o constructo cultural, social y político, tiende a fijarse y puede llegar a convertirse en un discurso de poder si no se cuestiona. El asunto no es negar el saber histórico, sino cuestionarlo en aras de una ideología más dinámica que permita el cambio y equilibrio en las relaciones de poder que establecemos, cualesquiera que éstas sean.

2. LA SUPREMA REPROBACIÓN DE LA HISTORIA

Yo el Supremo de Roa Bastos es un texto que contiene el mismo proceso de recreación histórica como tema y que además se aproxima a un tipo de novela que se particularizó por un evidente cambio de perspectiva y de elaboración histórica, mediante las cuales se buscaba redefinir una identidad histórica y en ocasiones nacional¹⁹⁰. Las tentativas de interpretación nacional de este tipo de obras coinciden en una actitud crítica introspectiva que se esfuerza por comprenderse y conocerse, revelando máscaras y singularidades alienantes, en busca de la autenticidad nacional y de las raíces de la condición contemporánea. La coincidencia se debe al surgimiento de cierto tipo de dictaduras en todo el continente y al cuestionamiento general de los grandes discursos, que llevó a gran parte del mundo occidentalizado a interrogarse no sólo sobre la identidad sino sobre la construcción de dicha identidad. La indagación histórica, que es parte inseparable de la construcción identitaria, no consiste en un recuento de incidentes políticos, sino en una inmersión profunda que descubre las relaciones entre los orígenes de las estructuras sociales y las idiosincrasias culturales. El resultado es que al profundizar en la realidad nacional particular surgieron temas arquetípicos universales: el peso del pasado, la soledad, el ser escindido, el mito de la tierra prometida, la verdadera independencia, los orígenes y el problema de la identidad, además de otros. Es esta misma perspectiva de indagación la que marca a la novela de Roa Bastos la cual,

¹⁹⁰ Por una parte, recuerda los ensayos de crítica de la cultura de Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa, La cabeza de Goliath*; Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina*; Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, y H. A. Murena, *El pecado original de América*, que encarnaban la conciencia de pertenecer a una circunstancia aislada, marginada, sin un cuerpo de tradiciones culturales que definieran su ser cultural histórico, como el europeo, ni tampoco una clara estructura capitalista que asegurara la visión optimista del futuro, como el norteamericano.

junto con la invención de lenguajes, como la mezcla de palabras guaraníes con palabras en español y estructuras narrativas más amplias y complejas, sintetiza una imagen crítica nacional/continental con un impulso literario totalizante. El uso del material histórico en la narrativa novelesca responde a una exigencia temática, la de cómo se crea la propia historia: “Los llamarán Libros de Historia, novelas, relaciones de hechos imaginarios adobados al gusto del momento o de su interés”¹⁹¹. “Del Poder Absoluto no pueden hacerse historias [...] Únicamente los muertos podrían escribir sobre los muertos”¹⁹²; pero también a una exigencia estructural. De hecho, conforma la estructura de la novela, no porque el texto nos dé un recuento claro de los hechos históricos y de lo acontecido en la vida del dictador, sino porque la estructura está integrada con retazos históricos, conformados en un nuevo patrón que desdice lo propiamente histórico. La narración comienza por el anuncio de la muerte del Supremo, se convierte en una investigación que sirve como marco para realizar una especie de recuento de la dictadura del personaje que, de ahí en adelante, nos va narrado sucesos de su vida y de su gobierno. Casi todo lo que nos narra consta en los libros de historia como cierto e incluso está la mayoría de las veces “copiado” de los propios libros de historia, pero tanto la disposición de los sucesos como los comentarios hacen imposible al lector detectar la verdad, si es que la hay, sobre lo ocurrido.

Por otra parte, a pesar de la imposibilidad de construir una historia lógica y racional, a la manera de un texto histórico, la Historia está presente, es el alma misma del texto y, aun desde la lectura más superficial de la obra de Roa Bastos, se desprende un evidente sentido de rescate o reconstrucción de la realidad histórica nacional de Paraguay. La estilización en mayor o menor nivel no esconde el historicismo de la obra, que persiste en el consciente planteamiento

¹⁹¹ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 127.

¹⁹² *Ibid.*, pp. 123-124.

documental y político de los orígenes y los procesos históricos nacionales. Sin embargo, el tratamiento irónico de los procesos históricos pone en duda no sólo la veracidad de los hechos, sino incluso el mismo proceso por el que los textos históricos citados los relatan.

He resuelto, pues, juntar estos festejos en uno solo y ya que estamos de parrandas, arranquemos de la que se celebrara en Asunción, inaugurando estos desmanes fiesteros, antes aún de la Independencia. [...] Los de más pompa que se recuerdan. Comienzan con un gran banquete de setenta y cuatro cubiertos ofrecidos por el odiado gobernador Lázaro de Ribera y Espinoza de los Monteros*, en vajilla de plata. A la cabecera de la mesa, recostado contra un copón de oro, el valido Manuel Godoy; es decir su retrato lleno de guirnaldas.¹⁹³

El asterisco lleva a la siguiente nota al pie:

* “A comienzos de 1795, Lázaro de Ribera fue nombrado Gobernador Militar y Político e Intendente de la Real Hacienda del Paraguay. Antes de viajar a la sede de su gobierno contrajo enlace con la linajuda dama María Francisca de Savatea, ligándose así a la aristocracia porteña.[...] Creyó en el porvenir del Paraguay por su tierra fértil, su producción abundante, sus ríos que la riegan y ponen en contacto con el mundo.” (*N. De Julio César*)
>> Aunque de carácter ardiente e impetuoso, impaciente ante toda traba, vanidoso de sí mismo y de aristocrático abolengo, fue Lázaro de Ribera uno de los mandatarios hispanos más iluminados que hubo en esta parte de América, en las postrimerías del siglo XVIII. >> (*Coment. del P. Furlong, cit. por J.C.*)¹⁹⁴.

Lo que en realidad dice el texto de Chaves es totalmente contrario a lo que el Compilador indica.

Por una parte, el episodio de los festejos sí está tomado de Chaves:

De consuno acuerdan gobernador y capitulares el programa de festejos. Se inicia con un banquete de setenta y cuatro cubiertos, brindado por Ribera; es servido en vajilla de plata en el comedor de la casa de los gobernadores, Por la tarde la pompa del retrato; Godoy en efigie es llevado en majestuoso carro triunfal, tirado por ocho caballos y custodiado por un cuerpo de miñones¹⁹⁵.

Pero hasta ahí llegan las coincidencias. La parte que, mediante la nota al pie, atribuye el

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 384-385.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 385-386.

¹⁹⁵ J. C. Chaves, *op. cit.*, pp. 69-70.

Compilador a Chaves, no existe. En realidad lo que Chaves dice es que Ribera y Espinosa de los Monteros son odiados por el pueblo y cometen tal cantidad de abusos que deben ser removidos de sus cargos. Roa Bastos convierte, al texto histórico, al ponerlo como parte de lo escrito por el Compilador, en ficción, y lo ficcional, lo creado por él, lo convierte en historiografía al ponerlo en una nota al pie y atribuirlo a un historiador. Con lo cual produce un doble contrasentido, una doble ironía que lo aleja cada vez más de la historiografía o aun de la novela histórica.

A diferencia de una narrativa histórica, esta novela no es una síntesis, sino tan sólo una serie de hipótesis, porque las relaciones que establece entre los hechos no son evidentes o verificables en sí mismas. En realidad es una probabilidad que se muestra consciente de su propia calidad de hipótesis y de la imposibilidad de la verificación –llamémosle absoluta– de un dato histórico, con lo cual abre las puertas a otras hipótesis más o menos viables para los mismos sucesos. El propósito o tema de *Yo el Supremo* gira alrededor de la insuficiencia de la historiografía y la documentación oficiales para representar y explicar el pasado y el presente y, a su vez, de la necesidad de proponer modelos alternativos más profundos y verdaderos, quizá de rescate e de interpretación. La repetición de detalles antes y después de la Guerra del Chaco; el recuento minucioso de figuras, acontecimientos y efectos políticos, y el intento de explotación económica extranjera son ejemplos de un planteamiento histórico antioficial, de una contrahistoria que intenta desenmascarar el triunfalismo de las formas autorizadas. El contraste entre las versiones oficiales "ficticias" y las novelescas "verdaderas" se demuestra explícitamente en la manipulación de los documentos, supuestamente oficiales, por parte del Supremo, en las parodias que hace de fragmentos de textos históricos y en la descripción del proceso de invención o destrucción de los hechos en la memoria colectiva.

A pesar de que lo verosímil no es forzosamente verdadero, pareciera que Roa Bastos ve en su propio texto una búsqueda o el descubrimiento del espacio de una verdad que puede ser generada por un texto literario y que tiene la capacidad de provocar la revisión de la propia historia, ya sea en cuanto a su concepción historizada o al prejuicio establecido sobre la verdad histórica. Esto va en contra de la actividad de reproducción y conservación de la novela histórica tradicional que en general no busca alcanzar “la verdad”, si es que ésta existe, sino tan sólo dar una versión de ella de una manera interesante y artística. Augusto Roa Bastos asegura, no sin cierta ironía, que *Yo el Supremo* es una suerte de forma histórica de reflexión sobre la imposibilidad del poder absoluto:

escribir una contrahistoria, una réplica subversiva y transgresiva de la historiografía oficial [...] las leyes internas del texto [...] me impusieron la necesidad de una transformación: la antihistoria debía convertirse en una intrahistoria y, simultáneamente, en una transhistoria. [Este logro] radicaba en alcanzar la realidad autónoma de la historia imaginaria; en otras palabras, lograr el estatuto de la ficción pura, sin que esto implicara la ruptura con los referentes históricos¹⁹⁶.

En principio, ésta podría ser la “verdadera verosimilitud”. Sin embargo, esta afirmación pone de relieve dos problemas: el primero relacionado con la desaparición del objeto literario, donde pareciera que todos los esfuerzos fueran esencialmente históricos, cuando el texto es eminentemente literario, no sólo porque trabaja con y en el lenguaje, posee una gran riqueza de imaginación discursiva, se transforma constantemente y se mantiene siempre en el juego de la intertextualidad, sino porque, precisamente, expone al desnudo todos los mecanismos literarios; el segundo, que va inevitablemente unido al primero, está relacionado con el contenido ideológico: al parecer las palabras de Roa Bastos no son una cuestión epistemológica sino que, más bien,

196 A. Roa Bastos, “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo”. En: *L'idéologique dans le texte*, XVI. Toulouse, Travaux de L'Université, 1978, p. 177.

manifiestan cierta intuición de que la novela histórica es generalmente un comentario sobre el discurso del poder. No obstante, en busca de un revisionismo que le haga posible atacar el discurso del poder, parece ignorar provisionalmente que su discurso es literario y que parodia al discurso histórico, además de lo que el propio discurso paródico literario parece comprender; es decir, la forma en que choca con el poder. En otras palabras, da la impresión de que el autor quisiera afirmar que si lo objetivo es histórico, entonces el poder se ataca mejor no hablando acerca de literatura pues ésta es subjetiva y, como puede decir lo que sea, entonces puede ser usada por el poder para inventar cualquier cosa. Sin embargo, como se puede ver, no podemos asegurar nada, ni la frontera entre Literatura e Historia ni lo que cree el propio autor. Lo único que tenemos seguro es un espacio de incertidumbre donde los conceptos son ambiguos, donde nos vemos obligados a repensar cada objeto, cada idea, cada fragmento discursivo y, precisamente ahí, en esa ambigüedad se da la ironía, donde la escritura obtiene el poder que nos permite enfrentar distintos tipos de discursos.

Pero la escritura no sólo funciona como arma contra el poder, también lo hace como herramienta del poder y Roa Bastos subraya básicamente eso, el poder de la escritura. En *Yo el Supremo* podemos encontrar la confirmación de esta idea en varios casos. Uno de ellos cuando alude a “la mala conciencia” de los escritores pequeño burgueses: “los escritores literarios”. Otro es imaginario y aparece en el texto en las constantes burlas que el dictador hace de lo que él llama escribas, escri-vanos o escribidores¹⁹⁷. Esto también ocurre de manera menos explícita a través de ciertos juegos de palabras como “*literati/terati*”¹⁹⁸. A través de un simple proceso de amputación se revela el verdadero carácter del escritor, un monstruo (en el juego de palabras que combina *literati*

197 A.Roa Bastos, *Yo el Supremo*, pp. 118, 120.

198 *Ibid.*, p. 151.

con *terato*, que viene del griego y significa monstruo: el escritor es un monstruo)¹⁹⁹, un ser aislado y rodeado de su propia e irreprochable lógica. En resumen, la reflexión irónica que Roa Bastos presenta en la anteriormente mencionada afirmación se manifiesta con coherencia en el propio texto, en las figuras que toman forma a través de una practicada pérdida de control.

La cuestión del contenido ideológico surge también debido a un sistema de evocaciones o asociaciones. Teniendo en cuenta que el libro fue escrito entre 1970 y 1974 en Argentina, el concepto de “contrahistoria” evoca la idea de “contraideología”, que circulaba ampliamente en el medio intelectual de la época y que se entiende, en ese contexto²⁰⁰, como la esfera de la posible lucha ideológica. La expresión “contraideología” se relaciona con la idea de oposición al poder y con la de oposición al dominio de clase. Es importante notar que la fórmula “contrahistoria” de Roa Bastos es dinámica, no se restringe a sí misma a la simple oposición. Es decir, el doctor Francia no es analizado en oposición a lo que la Triple Alianza (Argentina, Uruguay y Brasil) hizo en su época. Roa Bastos nos permite ser llevados por la escritura hacia una “intrahistoria” que, porque supone investigación, nos regresa a la esfera de la novela histórica. De hecho, la “intrahistoria” presume el poder de determinar los elementos que componen una estructura. El gesto va más allá de la simple oposición ante una imagen sagrada u oficial y se dirige a cómo se crean las imágenes. En el caso del personaje de Roa Bastos, como el mismo Supremo indica: “soy ese personaje fantástico cuyo nombre se arrojan unas a otras las lavanderas mientras baten montones de ropa”²⁰¹, la imagen se va creando de manera casi mítica y fantástica entre el pueblo paraguayo, pero no así en el texto donde se acumulan tal cantidad de ideas sobre el personaje que

199 Esta aclaración aparece en la misma página como una nota de la editora Milagros Ezquerro.

200 1970 es el año del Golpe Militar en Argentina, seguido por varios años en los que se busca reestablecer el peronismo. Es un momento de una gran conciencia política, identitaria e ideológica, donde la juventud es contestaria a la ideología del poder y buscan reescribir su Historia.

201 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 479

se torna imposible definirlo. Nuevamente estamos ante la ambigüedad, con un personaje loco, noble, asesino, bondadoso, idealista, prepotente, en fin con un personaje en el que caben todas las posibilidades. En el caso del texto de Chaves la imagen de José Gaspar Rodríguez de Francia se va construyendo por una sumatoria de metonimias que terminan por crear una gran metáfora; en el caso de la novela de Roa Bastos, más que sumarse, pareciera que los elementos retóricos se restarán y se negarán entre ellos, anulándose y conformando una gran ironía. De esta forma, Roa Bastos une una historia visible, la de un hombre y su país, con otra aparentemente oculta, la del proceso de la escritura, que en este libro no es tan oculta, ya que la expone, la problematiza y la convierte en una fuerza poderosa, haciendo que se muestre en la forma y en relación con la historia de un país en un doble juego: la reconstrucción del discurso y la construcción del texto. Los pasos entre contra, intra y transhistoria nos muestran la diversidad de los planos en los que el texto está estructurado, planos que se conforman en la escritura de una narración, la de un movimiento que lleva finalmente a la unión de dos historias, la de la restauración de un país y la de la escritura como una región problemática que obliga a tener cierta postura frente a la literatura y la escritura. Al final, dichos juegos van mostrando los procesos de creación de los distintos tipos de narrativas. Exponen la creación de la Historia y nos regresan de nuevo al choque entre la historiografía y la Literatura, a la imposibilidad de encasillar el texto dentro del género híbrido de la novela histórica y a una estructura literaria compuesta por la Historia, sin ser Historia.

MITO E HISTORIA

A pesar de versar sobre la dictadura del doctor Francia, *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos trasciende el personaje histórico y se erige en suma de la escritura del poder al cuestionar y

ofrecer una revisión de tres tipos de discurso: historia, mito y ficción, tradicionalmente basados en el concepto de autor(idad). En primer lugar, la novela de Roa Bastos se revela como una narración que problematiza, mediante su autoconciencia, los métodos y la noción de historiografía tradicional. Los detalles materiales sobre la escritura, suministrados por el Supremo mientras le dicta a Patiño: "Tacha esta palabra que todavía no se usa". "Quedamos en la primera interrupción de la Colonia". "Sé que no estoy escribiendo lo que quiero. Probemos otro matiz"²⁰²; o bien por una misteriosa mano que escribe al margen de los textos principales: "Empastado, ilegible el resto, inhallables los restos, desparramadas las carcomidas líneas del Libro;" "faltan folios;" "Al margen, escrito en tinta roja;" "En el cuaderno privado. Letra desconocida"²⁰³, constituyen ya una obvia manifestación de este aspecto. Las dificultades que la manipulación física de unos documentos deteriorados acarrea imponen una de las primeras limitaciones a las que se enfrenta el historiador. En el caso del Supremo, empeñado en escribir "su" historia, representan un factor que mella el poder absoluto sobre su propio discurso²⁰⁴. No es, sin embargo, el único. El doctor Francia reconoce la precariedad de su narración, porque entiende la historiografía como procesos sucesivos de escritura y reescritura que obedecen a unos específicos intereses de poder y hacen las falsificaciones inevitables:

Después 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 pasado²⁰⁵.

El Supremo, a pesar de su desconfianza, procede, paradójicamente, a escribir y a falsificar los documentos sobre los que se edifica la historia de Paraguay, el primero de ellos el "infamante"

²⁰² *Ibid.*, pp. 128, 131, 148.

²⁰³ *Ibid.*, pp. 596, 186, 166, 135.

²⁰⁴ Jean Andreu *et al.*, *Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*, Potiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1976, p. 112.

²⁰⁵ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 127.

pasquín que motiva las pesquisas y desencadena el relato. El documento termina por no ser otra cosa que un pretexto, al igual que lo serán los “pasquines más voluminosos”, para escribir una historia. Por otra parte, la inexistencia de un único historiador-narrador problematiza aún más la labor historiográfica que se realiza en *Yo el Supremo*. Desde el principio dicha labor se encuentra escindida, ya que el doctor Francia es quien dicta, pero la plasmación de lo dictado corre a cargo de su secretario Patiño. A esta primera escisión hay que añadir la que proviene de la utilización de múltiples fuentes por estos dos personajes, así como por el compilador. La novela se convierte en un alarde de intertextualidad, en un palimpsesto en el que diversos historiadores se corrigen y se reescriben. El texto final representa un tejido de distintas perspectivas y versiones que se desautorizan unas a otras, sin que ninguna de las voces domine sobre el conjunto. Ni siquiera la voz de aquel que aparentemente representa la instancia narrativa principal, y que intenta "dictar" tanto en el sentido político como en el historiográfico, posee autoridad real sobre el texto que está construyendo. Esta desautorización guarda estrecha relación con lo que Gerald Martin en su análisis de las diversas fuentes, ha calificado de "heterodoxia de la función de la cita"²⁰⁶ es decir con el constante plagio, invención, desubicación y demás usos fuera de la norma que el Compilador hace de y con las citas. La inclusión de documentos dentro del texto central, o bien en notas a pie de página, que podría conllevar un aumento de la credibilidad y de la verosimilitud del relato, logra en *Yo el Supremo* un efecto contrario, ya que, "Lejos de ser simples reproducciones, llevan en el fondo las marcas de un trabajo de reescritura que se integran al texto de Roa Bastos... ellos someten la más de las veces a una hibridación tal que nos da derecho a preguntarnos cuál de las escrituras, la original o la del infiel compilador, domina"²⁰⁷.

206 Gerald Martin, “Yo el Supremo: The dictator and his script”. En: *Forum for modern language studies*. St. Andrews, Esocia, XV (2), abril 1979. S. 169-183, p. 172.

207 *Ibid.*, p. 43. La traducción es mía.

En ocasiones, como se ha podido ver en el fragmento relacionado con la muerte del padre del Supremo, no solamente se alcanza la reconstrucción híbrida de un acontecimiento, sino que puede llegarse a una verdadera colisión de textos y, por tanto, de versiones. El propio dictador prevé posibles versiones futuras sobre sus actuaciones. En el caso de su construcción de la primera fábrica de cal del país, por ejemplo, anticipa la del panegirista, la de "los chivosis pasquineros" y la de "los batracios viajeros, los oligarcones expatriados"²⁰⁸.

Subyace en *Yo el Supremo* el escepticismo respecto al conocimiento de los hechos, dada "the paradox of the reality of the past but its textualized accessibility to us today"²⁰⁹. Esto se acentúa de manera continua en la novela: el único acceso posible al pasado es en primera instancia mediante de la memoria del Supremo que sólo nos llega a través de su textualización. El resultado que, en definitiva, consigue Roa Bastos "by using the paratextual conventions of historiography (especially footnotes) [is] to both inscribe and undermine the authority and objectivity of historical sources and explanations"²¹⁰, es el de desplazar al historiador. Es decir que, por un lado, al usar el texto de Chaves para crear el propio, el Compilador le da un lugar especial como texto canónico, pero al parodiarlo, deformarlo y jugar con las citas, el Compilador termina por minar la autoridad del texto del historiador²¹¹. Esto produce un desplazamiento: el énfasis ya no recae en la supuesta verdad, sino en "whose truth gets told"²¹². ¿La de Chaves, la del Compilador, la del Supremo o, simplemente, hay más de una verdad? Por lo tanto, no sólo el conocimiento sino también la misma narración de los hechos se conciben como un fenómeno problemático. Para el Supremo constituye una tarea irrealizable y afirma con rotundidad que "ninguna historia puede ser contada", porque

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 139.

²⁰⁹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nueva York, Londres: Routledge, 1988, p.114.

²¹⁰ *Ibid.*, 123.

²¹¹ Esto se relaciona con la fuerza intrínseca de la parodia que conserva y transforma al mismo tiempo.

²¹² L.Hutcheon, *A Poetics.*, p.123

"los hechos no son narrables"²¹³. La variedad de fuentes crea una "perfecta cámara de espejos" donde, indica el doctor Francia, "no se sabría cuál es el objeto real. Por lo tanto no existiría lo real sino solamente su imagen"²¹⁴. La Historia, como narración de hechos, adquiere de este modo, un nuevo estatuto, independiente de la exactitud factual de lo relatado y próximo a la pura ficción, pues "puede también que nada haya sucedido realmente salvo en esta escritura-imagen que va tejiendo sus alucinaciones sobre el papel".²¹⁵ Se trata de la "desacralización de la Historia como sede de la verdad"²¹⁶ que implica una relativización de la Historia como sistema de conocimiento, de la historiografía como instrumento de la Historia y de la verdad como absoluto.

Esta visión escéptica, que niega el valor absoluto y trascendente de la historiografía, ofrece importantes consecuencias, dado que el historiador adquiere la categoría de "hacedor" de la Historia:

Puedo permitirme el lujo de mezclar los hechos sin confundirlos. Ahorro tiempo, papel, tinta, fastidio de andar consultando almanaques, calendarios, polvorientos anaquelarios. Yo no escribo la historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad.... En cuanto a esta circular-perpetua, el orden de las fechas no altera el producto de los hechos²¹⁷.

La manipulación cronológica, apuntada en las anteriores palabras del doctor Francia, se convierte en prueba de la libertad que el historiador posee y pasa a ser parte integrante de la labor historiográfica. De ello son prueba los múltiples anacronismos que el Supremo esparce a lo largo de todo el texto²¹⁸. En ciertas ocasiones se permite "superponer" personajes: "Superpuestos los enviados plenipotenciarios de Buenos Aires, Herrera y Coso, y del Imperio de Brasil, Correia.

²¹³ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, pp. 189 y 102.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 578.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 329.

²¹⁶ *Ibid.*, p.104.

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 325-326.

²¹⁸ Calviño enumera toda una serie de anacronismos como la bomba atómica, el sonido estereofónico, los decibelios, el tema del cuento "A terceira margem do rio" de Guimarães Rosa, la obra del propio Roa Bastos, "Hijo de hombre," los ensayos de Marx, las burlas contra el régimen dictatorial de Stroessner, el sionismo, etcétera.

Transpuestos a la dimensión que les obligo mirar... En el mismo lugar aunque no en el mismo tiempo"²¹⁹. En otras, altera la lógica del transcurso temporal: "No he tenido más remedio que mandarlo fusilar hace veinte años"²²⁰. Existe, asimismo, una serie de ambigüedades cronológicas, como situar la perspectiva después de la muerte de Francia, o jugar con la muerte consumada y no consumada de éste, que también testimonian la arbitrariedad narrativa.

La ambigüedad y la arbitrariedad reciben un impulso más mediante la mezcla de realidad y ficción que se manifiesta, ante todo, en las conversaciones mantenidas entre seres que ocupan un espacio intermedio entre el reino de los vivos y el de los muertos. La charla entre el Supremo y el ex tamborero Efigenio parece comenzar entre dos seres vivos, pero a medida que avanza da la impresión de desarrollarse entre dos difuntos²²¹. En otro momento se alude a la que tiene lugar con el general Belgrano, convertido en "persona-nebulosa"²²². Se suman, sin embargo, otros elementos de irrealidad. Así leemos que Manuel Godoy, "Príncipe de la Paz," "salió del Retrato, atravesó el arco de la Inmortalidad y abrazó al consternado Lázaro de Ribera"²²³, y que el cráneo que el Supremo conserva celosamente, explica las causas de su decapitación: "Me decapitaron porque intenté atizar un trabucazo al gobernador"²²⁴. Documentos in fiables, manipulación, anacronismos, mezcla de realidad y ficción, son factores que sirven para confirmar una visión de la Historia alejada de cualquier intento de totalitarismo y que le permiten al Supremo construir su "propia Cámara de la Verdad"²²⁵. Pero existe otro aspecto de enorme trascendencia que anula dicho intento: la conexión entre ley e Historia, paralela a la de poder y escritura. El doctor Francia habla

219 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 394.

220 *Ibid.*, p. 395.

221 *Ibid.*, pp. 313-315.

222 *Ibid.*, p. 400.

223 *Ibid.*, p. 391.

224 *Ibid.*, p. 188.

225 *Ibid.*, p. 140.

de "órdenes-palabras" que dispara al papel y equipara ley e historia al decir: "La ley: El primer polo. Su contrapolo: la anarquía, la ruina, el desierto que es la no-casa, la no historia"²²⁶. Por su parte, Andreu corrobora dicha vinculación en su análisis del título de la novela, al indicar que se trata de una fórmula que "participa de una forma de discurso específica, de un logos jurídico, es decir de un código que conforma el texto de las leyes"²²⁷. González Echevarría pone esta correlación en el origen de la novela, porque según su teoría, la narrativa siempre se ha nutrido de aquellos discursos que en cada momento han codificado la realidad latinoamericana y el primer hecho sobre el que llama la atención es que "América existió como documento legal antes de ser descubierta físicamente"²²⁸. Esta ley, añade, se vertió en los textos históricos sobre los que vuelve la nueva narrativa que:

Desarrolla la historia contada en las viejas crónicas, al mostrar que la historia se creó a partir de una serie de tópicos convencionales cuya coherencia y autoridad dependen de creencias codificadas en un periodo cuya estructura ideológica ya no es actual. Esas creencias codificadas del origen eran literalmente la ley²²⁹.

Su definición de la ley según la cual es, ante todo, como creencia codificada "un sistema de lectoescritura, una forma en desuso de interpretación"²³⁰. Esta ley, que representa la interpretación impuesta por el poder, se convierte en la piedra angular de la escritura de la Historia. Dicha relación confirma el paralelismo, señalado por Kristeva, entre "el cuestionamiento del código lingüístico oficial y el cuestionamiento de la ley oficial"²³¹. La ley se construye con el lenguaje oficial, al igual que el Supremo se construye como personaje, como historia y como dictador. Como novela polifónica, "Que no conoce ley ni jerarquía, como una pluralidad de elementos

²²⁶ *Ibid.*, pp. 503 y 293.

²²⁷ *Ibid.*, p. 68.

²²⁸ Roberto González Echevarría, *Mito y archivo*, México: FCE, 1998, p. 46.

²²⁹ *Ibid.*, p. 15.

²³⁰ *Ibid.*, p. 67.

²³¹ Julia Kristeva, *Séméiotiké*, Paris: Seuil, 1969.p. 83

lingüísticos en relación dialógica."²³², *Yo el Supremo* adquiere un fuerte carácter subversivo, pues no permite que ningún discurso adquiriera preponderancia sobre otro. Según apunta Calviño, "pasamos a la [focalización] polifónica o multívoca para obviar toda veleidad maniquea: la voz plural comenta, corrige, desmiente, censura, desautoriza, disiente y matiza la escritura"²³³. Todo esto produce la polisemia sobre la escritura del poder hasta transformar el texto en una pluralidad semántica. Frente a la voz del Supremo se alzan otras voces tan legítimas como la suya. La novela de Roa Bastos constituye una narración histórica que al mismo tiempo afirma y niega tanto la historia como la ficción que la narra, porque "la reescritura lee otra escritura, se lee ella misma y se construye en una génesis destructiva."²³⁴. No deja en pie nada, ni al hipotexto reescrito, ni a la propia parodia realizada pues inmediatamente acude a negarla.

Junto al discurso histórico, el mítico es otro componente esencial del texto de Roa Bastos. Aun en el texto histórico de Julio César Chaves, gran parte del poder se encuentra dentro del territorio del mito²³⁵. Es la figura mitificada del Supremo lo que permite que Francia ejerza su poder absoluto dentro del Paraguay y que, hasta la fecha, la imagen del dictador permanezca en el imaginario latinoamericano. En gran parte esto viene motivado por el hecho de que el doctor Francia fue capaz de superar el esquema empírico, sencillamente histórico y penetrar aún en vida en el marco de una leyenda. El mito ofrece, sin embargo, otra doble dimensión. Está presente, en primer lugar, como la tradición oral mediante la cual una colectividad se conforma y se identifica. En este caso se trata, según ha declarado Roa Bastos en una entrevista, del "concepto del 'mito' como fuerza reveladora de la vida social" que consiste en "plasmar en un personaje mítico el

²³² *Ibid.*, p. 106

²³³ Julio Calviño Iglesias, *La novela del dictador en Hispanoamérica*, Madrid: Cultura Iberoamericana, 1985, p. 138.

²³⁴ J. Kristeva, *Op. cit.* p. 99

²³⁵ Mito: de acuerdo con Gabriel Weisz es una herramienta cognitiva cuya finalidad es la resolución de una oposición fundamental, que, en su forma total, no existe más que en la mentalidad del conjunto de la sociedad.

cúmulo de los sentimientos y experiencias que ha condensado la energía colectiva como fuerza reveladora de una intrahistoria social"²³⁶. El intento de instaurar una realidad mítica, según dicha noción, no es pretender "la distorsión de la verdad histórica, sino una revelación más profunda de los hechos, de los sentimientos y creencias colectivos"²³⁷, pues el mito, que habita en el imaginario, no es verdad ni mentira. En ese sentido, la novela de Roa Bastos cataliza las inquietudes colectivas y rinde tributo a la cultura indígena guaraní, tantas veces excluida o relegada a la periferia por el etnocentrismo de la cultura "oficial".

Basándonos en una situación narrativa y en una nota del texto, intentaremos explicar el eje estructural individuo/colectividad teniendo en cuenta que estos elementos nos parecen representativos de una determinada modalidad de la escritura y de una cierta manera de configuración de la historia y del mito.

Nos referiremos brevemente entonces, por una parte, al momento en el que el Supremo, obligado por su perro Sultán, recuerda y escribe acerca de su vinculación con el negro Pilar y donde trata de justificar el castigo infringido a su ex-ayuda de Cámara²³⁸ y, por otra parte, a la nota que acompaña este episodio y que reproduce una declaración de la concubina de Pilar, la india Olegaria Paré²³⁹. Con respecto a la historia evocada y escrita por el Supremo, lo que nos interesa destacar aquí es el hecho de que el criado aparece como una evidente representación de un doble del Dictador. El Supremo narra que en cierta ocasión lo sorprendió vistiendo su uniforme de gala, sentado a su mesa, dictando a un escribiente invisible. El indignado Supremo se ve "retratado de cuerpo entero" en Pilar²⁴⁰, mientras que éste, luego de remedar a su jefe pasa después a imitar a los

²³⁶ Javier Rodríguez Alcalá, "Yo El Supremo visto por su autor y aproximaciones", *ABC*, 3 de julio 2005, p. 20.

²³⁷ *Ibid.*, p. 17.

²³⁸ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 544.

²³⁹ *Ibid.*, pp. 551-553.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 548.

ajusticiados que, veinte años atrás, tramaron la conspiración en contra del gobernante. La identificación entre ambos personajes alcanza extremos tales que los guardias no logran distinguirlos y dudan entre el Dictador, casi desnudo y “negro por la penumbra”²⁴¹ y Pilar, sudoroso, “resplandeciente en lo alto del meteoro”²⁴². Con respecto a la escritura imputable al compilador podemos indicar, por el momento, que la nota antes aludida entrega una explicitación y una ampliación del carácter de las relaciones entre Pilar y Olegaria ²⁴³, y que en ella se confirma, en una primera parte, las ventas ilícitas de ciertos artículos provenientes de los Almacenes del Estado realizadas por el criado con la complicidad de la muchacha.

Ambas escrituras, la del Supremo y la que podemos atribuir al compilador, poseen una base histórica. Pero también sabemos que la novela toda reelabora y reescribe una historia en beneficio de la articulación de un complejo e imbricado sistema textual²⁴⁴.

Situándonos en esta perspectiva podemos preguntarnos por la finalidad y la funcionalidad del episodio evocado por el Supremo; dicho en otros términos, por qué a través de su discurso surge la figura del criado como representación de un doble del Dictador. Podemos indicar en primer lugar que este personaje no es el único que cumple dicha función (Charles Andreu-Legard, Mateos Fleitas, Amadeo Bompland, José Tomás de Isasi, Efigenio Cristaldo, entre otros, asumen idénticas características), y que por lo tanto la caracterización de Pilar no hace sino reforzar la presencia constante y continua de estos dobles. Esta situación se explica por la escisión de la

²⁴¹ *Ibid.*, p. 549.

²⁴² *Idem.*

²⁴³ *Ibid.*, pp. 546-547.

²⁴⁴ Un sistema que no se limita sólo al texto de esta novela. Así, por ejemplo, el Supremo señala que el hijo de Pilar, Macario, “desapareció como ser vivo, como ser real. Tiempo después reapareció en una de esas innobles noveletas que publican en el extranjero los escribas migrantes”. Por su parte, el compilador, refiriéndose también al personaje de Hijo de hombre, dice que “Un descendiente de El Supremo, el viejo Macario de Itapú, relató el episodio a un mediocre escriba, que lo transcribe...” Para una confrontación con la Historia, *cf.* Guillermo Cabanellas, *El dictador del Paraguay. doctor Francia*, Buenos Aires, Claridad, 1946; J. C. Chaves, *op. cit.*; Francisco Wisner, *El dictador del Paraguay. José Gaspar de Francia*, Buenos Aires, Ayacucho, 2a edición, 1957.

unidad fundamental entre el 'Yo' y el 'El', por la separación que se ha producido entre el individuo histórico y la multitud imperecedera que ha delegado su poder en aquél. Es esta ruptura la que provoca la aparición del doble, de la otra cara de una imagen única y bicéfala al mismo tiempo. Una ruptura que, por lo demás, se escenifica en el texto en el episodio de la caída del caballo, como ya lo ha señalado Fernando Moreno Turner²⁴⁵.

Separado de la fuente del poder, el solitario individuo Supremo recurrirá a la escritura. De este modo escribirá su propia historia, ejercerá su poder sobre esta escritura. Así, intentará explicar y explicarse su inscripción en dicha Historia. Se trata de una escritura que el Supremo niega y vilipendia, pero que, sin embargo, utiliza, usurpa, plagia y finalmente hace suya: la escritura de otros (Pascal, Voltaire, Shakespeare, por ejemplo) es la base de sus propios escritos. Se trata de un procedimiento que se reproduce, se desdobra, en la propia actividad del compilador que, tal como el personaje, repite y recoge voces, altera, compone y recompone, copia y entrega lo dicho y hecho por otros, sumergiéndose en una suerte de dimensión del pensar colectivo.

La nota que contiene la declaración de Olegaria Paré es un ejemplo significativo de la utilización de otros textos, de la inserción de documentos o de comentarios que el compilador incluye en relación con la voz y la escritura del Supremo. Aquí podemos verificar el préstamo de un texto perteneciente a un libro de otro recopilador, el historiador José Antonio Vázquez, autor de *El doctor Francia visto y oído por sus contemporáneos*²⁴⁶. En el pasaje que nos preocupa esta obra no es mencionada, pero está aludida indirectamente en la nota inmediatamente anterior²⁴⁷. Por otra

²⁴⁵ Fernando Moreno Turner, "La noche triste de 'El Supremo'. (Un ejemplo de la estructura reflexiva en la novela de Augusto Roa Bastos)", en *Textos sobre el Texto*, Cuadernos Hispanoamericanos, 493-494, julio-agosto 1991, pp. 25-45.

²⁴⁶ José Antonio Vázquez, *El doctor Francia visto y oído por sus contemporáneos*, Buenos Aires, Eudeba, 1975.

²⁴⁷ Según esta nota, que reproduce una "declaración" del guardia Epifanio Bobadilla, Pilar, al ser sorprendido por aquél mientras lanzaba hacia el río las cintas robadas, le dijo "Vaya, urbano, ocupe el retén. Lo voy a denunciar por hacer abandono de su puesto de imaginaria. No diga a nadie nada de lo que ha visto y oído. Usted no ha visto ni oído nada. ¿Me ha entendido, centinela?"

parte también podemos constatar que a la declaración de Olegaria el compilador ha agregado ciertos detalles y situaciones que, como veremos, no sólo tienen una finalidad de ampliación narrativa y discursiva, sino que se convierten en representación y concretización del funcionamiento de un sistema simbólico que recorre la totalidad del universo mentado.

Así como el Supremo se apropia de otros discursos, haciendo pasar como suyos otros escritos (incluso en el episodio del negro Pilar hay palabras que en realidad son las de un comentario de José Antonio Vázquez a la declaración compilada en su obra), así, en una vuelta de tuerca, el compilador menciona sus fuentes, directa o indirectamente, pero introduce en ellas elementos ajenos con una singular intencionalidad estética²⁴⁸.

En este caso, los elementos añadidos se vinculan necesariamente con la figura del doble, propuesta, como se ha indicado, por el discurso del personaje; dicho de otro modo, estos elementos se relacionan con una caracterización positiva de Pilar, “la otra cara del Supremo”, y con un eje paradigmático de oposiciones que reproduce, simbólicamente, el conflictivo núcleo individuo/colectividad.

De esta manera resulta pertinente el hecho de que, siempre según la verdadera/falsa declaración de Olegaria, Pilar no es alguien que robe para obtener beneficios personales; al contrario, él distribuye lo hurtado entre los pobres y entrega el dinero obtenido por la venta de algunos artículos a los pordioseros. Habría que agregar que Olegaria es una muchacha del pueblo, que puede hacerse pasar por una lavandera, es decir que viene a ser una típica representante de la colectividad, de la persona muchedumbre, en el espacio textual instaurado por la obra²⁴⁹.

²⁴⁸ Por su parte, el Supremo indica que, interrogado Pilar por los robos “Tercamente negó sus delitos. Hasta llegó a amenazar que haría caer a muchos si hablaba; a gente que llegaba hasta el techo del Gobierno, dijo: Altos oficiales, funcionarios, a quienes él había prestado dinero.” José Antonio Vázquez comenta: “Se mantuvo rebelde en confesar su delito y llegó hasta a amenazar que si hablaba haría caer a muchos”. Aludía a las varias personas, incluyendo a un oficial, que habían prestado dinero de él”. *op. cit.*, pp. 315-16.

²⁴⁹ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p.213.

Consecuentemente, las relaciones entre Pilar y Olegaria equivalen a la unión entre el individuo y la colectividad, a la armonía y adhesión entre ese doble del Supremo y la fuente del poder. Una adhesión que se ha concretado no por medio de la violencia o unilateralmente, sino por mutuo consentimiento, por acuerdo entre las dos instancias²⁵⁰. Además, en la nota se nos dice que ambos asistían a los bailes populares y que allí danzaban, según declara la muchacha “...hasta no sentir más el cuerpo, que volvíamos al alba casi sin pisar el suelo”²⁵¹, lo que no puede sino ponerse en vinculación con el relato del propio Supremo, y que ya hemos citado; esto es, que Pilar se encontraba resplandeciente en lo alto del meteoro, mientras él se encontraba abajo, negro por la penumbra. Y esto es particularmente significativo porque estas oposiciones recurrentes (del tipo blanco/negro; luz/sombra; peso/ingravidez; sonido /silencio) son representaciones simbólicas de la relación entre las instancias Yo-Él, en definitiva, de la relación individuo-colectividad, y ellas se encuentran, con matices y variantes, a lo largo de todo el discurso, tanto del Supremo como del compilador. Dichas oposiciones funcionan en el interior de un determinado sistema y sólo encuentran una explicación coherente a través de la iluminación mutua y simultánea. Estamos entonces en presencia de la reproducción, en el espacio textual de la escritura, de una suerte de articulación de un sistema mítico; se trata de recrear, y el propio Roa Bastos así lo ha sugerido²⁵², un doble de un sistema mítico originario.

El mito no sólo surge a través de la evocación de la figura del Supremo, del Karáí Guasú o Gran Señor, suerte de padre primigenio en el sentir de toda una colectividad; ni sólo por las manifestaciones tendientes a recordar y transmitir verdades y a forjar una imagen mítica por parte de los personajes representativos de la colectividad (como sucede en este episodio con la

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 551.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 552.

²⁵² A. Roa Bastos, “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo”, pp. 67-95.

evocación de los bailes y fiestas realizados por la muchedumbre en honor del gobernante Supremo, o como sucede en la nota-declaración con las candelas que Olegaria enciende en los corredores de la casa de Gobierno)²⁵³, sino también por la actividad intencionada del sujeto de la enunciación total, del compilador, quien es, al fin y al cabo, el escriba y el escribiente de los textos dictados por toda una mancomunidad. La labor del compilador, a través del proceso de inserción textual, es una labor de copista y acopiador de textos hechos y compuestos por otros, como dice en la Nota Final²⁵⁴, y por ende, pretende postular una concepción particular y distinta de su actividad y de su producto.

De la misma manera como el Supremo arremete contra los pasquines pero no escatima los elogios para la literatura legítima, es decir, aquella que recoge el sentir de una comunidad “del mismo modo como el poder se legitima por la voluntad del pueblo”²⁵⁵, igualmente esta idea encuentra su correlato en el quehacer del compilador (en su doble aspecto de organizador y recreador del discurso y de la escritura del Supremo y en cuanto comentarista de ambas actividades), pues éste ha intentado narrar una historia que no ha sido relatada, presentándose así solamente como un acopiador y no como un autor, puesto que lo escrito no le pertenece a él, en cuanto ente individual, sino que pertenece a una colectividad que es la que, finalmente, forja el mito y hace la Historia. Y resulta fácil advertir que ambas situaciones no son sino variantes, en distintos niveles, del eje individuo/colectividad.

Desde otra perspectiva, podría decirse entonces que el diálogo intra e intertextual instaurado por el Supremo y por el compilador no es otra cosa que el conjunto de voces que, en el plano del discurso narrativo, constituye una representación de la palabra multitudinaria que origina el mito.

²⁵³ *Ibid.*, p. 544-553.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 608.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 206.

Para resumir diremos que, a nuestro juicio, el episodio y la nota evocados ejemplifican, de modo concreto, distintas realizaciones del eje individuo/colectividad a través de su inserción en los niveles de la escritura, de la Historia y del mito. En esta situación narrativa y en la nota correspondiente esto se logra mediante la representación del vínculo uno/variados y del consecuente ejercicio del poder gracias a la caracterización de Pilar como doble positivo del Supremo, a su vinculación con Olegaria como ejemplo de la relación armónica entre ambas instancias, a la actividad del compilador en cuanto constructor de un sistema mítico textual y a la intención, por medio de su quehacer, de entregar la verdad del mito -y de la Historia- de un personaje, un personaje que es la encarnación de la colectividad.

Ya sea directamente o por relaciones necesarias, el episodio y la nota a los que hemos hecho referencia nos entregan la imagen de un texto que historiza el mito, escribe la historia, desmitifica la escritura. Se convierte así en la expresión literaria de un pensamiento que se encauza resueltamente hacia una reivindicación materialista del mito, de la Historia y de la escritura: Escritura, Mito e Historia son el producto de una transformación de la realidad, son consecuencia del trabajo de toda una colectividad.

De manera simultánea, el mito se integra en *Yo el Supremo* como un discurso elaborado por la suprema autoridad para la afirmación de su poder. Este proceso, que recurre a la manipulación consciente, convierte al mito oral en un texto leído y reescrito a partir de determinados intereses entre los que destaca dotar de legitimidad al mito político. El descubrimiento de este fenómeno destruye la apariencia "natural" del discurso mítico y lo revela como un constructo humano cuyo carácter histórico no se puede ignorar²⁵⁶. La novela ofrece numerosos elementos que sustentan la configuración mitológica de la persona y el régimen del doctor Francia. El traslado del aerolito,

²⁵⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, Trad. Annette Lavers, NY: Hill and Wang, 1972, p. 194.

que para Andreu simboliza la dominación del espacio cósmico²⁵⁷, se vincula a los comienzos de la dictadura y es objeto, en la circular perpetua, de una narración mítico-épica de rasgos hiperbólicos. Para reforzar el carácter mítico se llega incluso a comparar dicho traslado con el viaje de Ulises y a atribuirle misteriosos fenómenos: sólo cuando una esclava y su hijo encabezaban la caravana es posible mover el aerolito²⁵⁸. También el pueblo de Tevego parece ubicado en un espacio y tiempo míticos. Según la *vox populi*, en Tevego: "¡Allí vive el Malo! ¡Eso es el Infierno!"²⁵⁹ Lo que verdaderamente encubre la mitificación de este lugar es una "colonia penitenciaria"²⁶⁰. Del mismo modo, el relato de la fundación de Asunción se realiza en términos mitológicos. El agua, representada por el río, el viaje y el sacrificio de un animal son elementos básicos de dicho ritual que, según el propio Supremo reconoce, se deben mencionar, porque "No hay que omitir la liturgia de la fundación"²⁶¹. En su intento por justificarse ante los calumniadores, el doctor Francia tampoco duda en equipararse con figuras bíblicas y pretende incluso emularlas. Recibe también visiones que guardan gran parecido con las narraciones proféticas de la Biblia²⁶². Son, sin embargo, las palabras de los niños de escuela las que mejor transmiten las verdaderas dimensiones míticas adquiridas por el doctor Francia:

El Supremo Dictador tiene mil años como Dios [...] El Supremo dice cuándo debemos nacer y que todos los que mueren vayamos al cielo [...] Nos ayuda a ser buenos y trabaja mucho haciendo crecer el pasto, las flores y las plantas. A veces se da un baño y entonces aquí abajo llueve [...] El Supremo Gobierno es como el agua que hierve fuera de la olla, siempre está hirviendo aunque se apague el fuego y hace que no nos falte la comida [...] Papá dice que es un hombre que nunca duerme [...] Dice también que es una Gran Pared alrededor

257 Jean Andreu *et al.*, *Seminario*, pp. 83-84.

258 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 210.

259 *Ibid.*, p. 115.

260 *Ibid.*, p. 116.

261 *Ibid.*, p. 356.

262 Esas visiones en muchos casos no ocultan el elemento paródico, como la "visión de suelo" del Supremo en la que, muy significativamente, su almáciga de ratones se convierte en una caravana de hombres. *Ibid.*, p. 288.

del mundo que nadie puede atravesar²⁶³.

La mitologización debe envolver ante todo el nacimiento del héroe, cuya ascendencia siempre es misteriosa e incierta²⁶⁴. En el caso del Supremo se confabulan las dudas existentes sobre su madre, el desprecio que siente hacia su padre, "el resentimiento que le producían las constantes alusiones a su origen bastardo" y los agravios por "su condición de hijo de un extranjero, de un advenedizo, de un mameluco paulista"²⁶⁵ que le llevan a la creación de una genealogía "oficial" descubierta en parte a través de la, ya mencionada, correspondencia entre fray Bel-Asco y el doctor Buenaventura Díaz de Ventura. La preocupación por su origen guía también su reflexión sobre el mito guaraní de los mellizos que nacieron de sí mismos y que engendraron a su madre, y le plantea la siguiente pregunta: "¿No puede uno nacer acaso de uno mismo?"²⁶⁶. Concuerda esta reflexión con su deseo de ser concebido sin mujer, por la sola fuerza de su pensamiento²⁶⁷. En un pasaje de suma importancia, se narra su "verdadero nacimiento" con claras resonancias míticas de rito iniciático. Además de matar un tigre, hecho que se puede interpretar como la decisiva prueba de las ceremonias de iniciación y de aparecer de nuevo el elemento del agua, tradicionalmente vinculado a la vida y al nacimiento, el hiperbolismo del relato le confiere a este episodio verdaderas dimensiones cósmicas:

En ese momento vi al tigre... Apunté con cuidado, ceremoniosamente, sin apuro. Cierta deleite me demoró en el espectáculo de la sumaca convertida en ara de sacrificio... Rugidos de dolor hicieron retemblar las aguas, estremecer los islotes, retumbar las orillas. La ensangrentada cabeza del tigre se volvió resoplando. Furioso. Sus ojos se clavaron en los míos. Mirada de incontables edades. Algún mensaje quería transmitirme. Apunté despacio otra vez a la

²⁶³ *Ibid.*, pp. 571-572.

²⁶⁴ Joseph Campbell, *Mitos, sueños y religión*, Barcelona: Editorial Kairos, 2006, pp. 297- 314.

²⁶⁵ J. C.Chaves, *op. cit.*, p. 440.

²⁶⁶ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 250.

²⁶⁷ El rechazo de lo femenino en *Yo el Supremo* es un aspecto que merece un estudio aparte. Recuérdese, sin embargo, la ausencia casi absoluta de personajes femeninos, así como la tremenda repulsión, hasta límites físicos, que el "humor a hembra" le provoca al dictador.

amarillenta pupila. El tiro apagó su incandescencia. Cerré los ojos y sentí que nacía... ¡Nacía! Nacía... Mamé mi propia leche, ordeñada de mis senos frontales²⁶⁸.

La trascendencia que adquiere el momento fundacional en toda institución o sistema de pensamiento totalitario, relacionada con la ausencia de una genealogía definida, o lo que Calviño llama "el androginismo mesiánico y el nacimiento *ex nihilo*"²⁶⁹, se debe a que el relato de los orígenes tiene la función de otorgarles legitimidad y de hacer creer a la colectividad que "la historia comienza con uno"²⁷⁰.

En la novela de Roa Bastos, el poder derivado del mito se instala en un nuevo nivel de ontologización y se desvirtúa en favor de un poder que, a pesar de estar en el terreno de lo ontológico, aparece como incoherente y pone de manifiesto la esencia irracional del poder en general. A lo largo de todo el texto, nuestro personaje intenta formular una aproximación a la dimensión mítica del poder, mediante una constante reflexión sobre su origen, su naturaleza y sus límites.

En la búsqueda del poder el Supremo se remite no sólo a los filósofos franceses, sino también a algunos de los griegos como Platón y Aristóteles y a su propia experiencia de vida. Toda idea que pueda dar soporte a su poder es depurada, abstraída y reconceptualizada en la búsqueda de la imagen de un poder absoluto, inmutable y eterno. Este poder, al que llamaré metafísico (en el sentido de la imposibilidad metafísica que implica contradicción, como que una cosa sea y no sea al mismo tiempo), se funda sobre la capacidad espiritual e intelectual de Francia para concebir lo absoluto y lo infinito, pero concebir lo absoluto y lo infinito es imposible y por lo tanto existe una imposibilidad metafísica en cuanto a la concepción de ese tipo de poder. Sin embargo, la

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 437-438.

²⁶⁹ Julio Calviño, "Augusto Roa Bastos y la gran melopea de lo mismo". *Ínsula*, n° 562, p. 19-20.

²⁷⁰ R. González Echevarría, *op. cit.*, p. 79.

capacidad de concebir algo no tiene límites, pues todo lo concebible es real o se puede imponer a la realidad²⁷¹ (al menos mediante la descripción, es decir mediante la palabra) y por lo tanto concebir el poder absoluto infinito es dotarlo de una existencia infinita. A esta concepción ideal del poder se opone la finitud del tiempo ante la que ningún hombre es inmune. Pero como el Supremo es quien es, ejerce el poder absoluto y anula el tiempo, con lo cual en el relato se genera una serie de anomalías temporales en diversos niveles.

El primer terreno en el cual el tiempo ejerce su efecto destructor es el cuerpo humano por lo que, a fin de alcanzar la inmortalidad, el Supremo niega, mediante ese poder metafísico, el tiempo fisiológico. Para ello, lo primero que hace es borrar su propia imagen carnal. En el novela, las únicas descripciones físicas del Dictador son las que el compilador ha logrado transcribir, y éstas siempre son descartadas por el Supremo por falsas e improcedentes. Dentro de este mismo patrón entra el juego con su propia muerte. Él es el único capaz de avisar y determinar su propia muerte y para hacer esto se necesita que esté vivo. Ejemplos al respecto sobran: tenemos el anuncio que el mismo Francia hace sobre los documentos que desaparecerán en un incendio después de su muerte, la reconvención que hace de su propio funeral y, en el mismo comienzo del libro, encontramos la primera muestra: el panfleto colgado en la puerta de la catedral que anuncia su muerte, que más tarde descubrimos fue escrito por la propia mano del Supremo. Pero si no muere, significa que tampoco ha nacido. La existencia del Supremo se debe (ya que él mismo se autoconció y se impuso a la realidad) a un acto voluntario de su poder absoluto:

Yo he podido ser concebido sin mujer por la fuerza de mi pensamiento. ¿No me atribuyen dos madres, un padre falso, cuatro falsos hermanos, dos fechas de nacimiento, todo lo cual prueba acaso ciertamente la falsedad del infundio? Yo no tengo familia; si de verdad he nacido, lo que está aún por probarse,

²⁷¹ J. Andreu *et al.*, *op. cit.*, p. 88.

puesto que no puede morir sino lo que ha nacido. Yo he nacido de mí...²⁷²

Además del tiempo fisiológico, el Supremo niega también el tiempo histórico, biológico y ontológico. Trastoca no sólo la cronología de su propia narración, sino la de los hechos históricos; hace uso de numerosos anacronismos y termina por desvirtuar el tiempo como categoría de conocimiento. 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.

Tanto el mito como los regímenes dictatoriales se caracterizan por el ahistoricismo y esto explica el objetivo de la circular perpetua: el Supremo no sólo está reescribiendo la historia de Paraguay, sino que se está colocando a sí mismo en el origen de dicha historia, origen que mitologiza para asegurar el estatismo de su poder absoluto. También los anacronismos adquieren una función decisiva, ya que refuerzan el inmovilismo de su autoridad al situarla en una dimensión acrónica o, para usar sus propios términos, "en [su] tiempo sin tiempo..."²⁷³, que le convierte en "El-sin-sueño. El-sin-vejez, El sin-muerte. Vigilando. Vigilando"²⁷⁴. La existencia de una autoridad acrónica expresa una concepción de la Historia y de la historiografía basada en un ejercicio permanente del poder, según corroboran las rotundas palabras que el Supremo le dirige a don Amadeo: "Si por ahí, como quien no quiere la cosa, encuentra por azar la huella de la especie a

²⁷² A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 250.

²⁷³ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 180.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 276.

que pertenezco, bórrela. Tape el rastro... arránquela de raíz... Surge en todas partes. Se la arranca y vuelve a brotar. Crece. Crece. Se convierte en un árbol inmenso. El gigantesco árbol del Poder Absoluto"²⁷⁵. Lo primero que salta a la vista es la metáfora árbol/Supremo/poder, misma que se ha venido construyendo a lo largo de la novela aunque no siempre con el mismo sentido pues en algunas partes queda conformada como árbol/Supremo/inmovilidad. Con lo que aún las propias metáforas se van contradiciendo y construyendo una enorme ironía²⁷⁶. El juego de pronombres YO/ÉL presente en *Yo el Supremo*, que puede tener múltiples significados, en este caso apoya la concepción del poder absoluto: mientras YO representa al doctor Francia, el individuo que ostenta la autoridad en un determinado momento del devenir histórico, ÉL encarna la noción abstracta de poder como constante de la civilización. En ese sentido, el dictador señala que "YO no soy siempre YO. El único que no cambia es ÉL", porque estos dos pronombres representan "persona-corpórea/figura-impersonal. Una puede envejecer, finar. La otra es incesante, sin término"²⁷⁷.

El Supremo se configura también como una figura patriarcal. Según recuerda un sacerdote en la oración fúnebre por la muerte del Supremo: "El Excelentísimo Supremo finado Dictador había desempeñado no sólo las obligaciones de un Fiel Ciudadano, sino también de un Fiel Padre y Soberano de la República"²⁷⁸. Además de declarar públicamente que antes que gobernante supremo es padre natural de sus súbditos²⁷⁹, intenta atribuirse rasgos mesiánicos, según lo testimonia su recurrencia al símil del pelícano, símbolo del amor paterno, que transforma al dictador en una verdadera *figura Christi*: "El pelícano ama a sus hijos. Si los encuentran en el nido

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 417.

²⁷⁶ Al uso de los tropos se le dedica un apartado completo más adelante, sin embargo, al igual que lo que sucede con las otras teorías que se aplican en este trabajo, es inevitable que se mezclen y surjan a lo largo del análisis, al igual que lo hacen las diferentes estrategias usadas por Roa Bastos.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 143, 212.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 104.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 127.

mordidos por las serpientes, se abre el pecho a picotazos. Los baña con su sangre. Los vuelve a la vida. ¿No soy Yo en el Paraguay el Supremo Pelicano?"²⁸⁰. A pesar del desprecio por su padre natural, el Supremo es consciente de la trascendencia que posee el dotar a su autoridad de una dimensión patriarcal. Tras la experiencia de la conquista y la colonización, el pueblo paraguayo, como el resto de las naciones latinoamericanas, necesitaba un padre libertador que afirmara su identidad frente a la "madre patria". Paradójicamente, estos libertadores, destinados a ser los forjadores de una personalidad nacional propia, luego encabezaron en muchos casos gobiernos tiránicos. El doctor Francia encarna esa ambivalencia: se convierte en el padre por excelencia del pueblo paraguayo, hasta el punto de confundirse la figura histórica y la mítica, pero al mismo tiempo se erige en dictador. El resultado es una conflictiva relación de amor-odio cuyo desenlace culmina con la muerte del padre. En esta muerte, metafórica y real, colaboran unas importantes voces disidentes. En primer lugar, *Yo el Supremo* presenta la rebelión indirecta del compilador contra el totalitarismo de la autoridad, mediante su aportación de múltiples intertextos. Dicha rebelión se ve reforzada por otra directa y muy consciente a cargo del corrector, que no duda en acusarle de alucinación y de engaño, de haber dejado de creer en el pueblo "con la verdadera mística de la Revolución", de estar "enfermo de ambición y de orgullo, de cobardía y de miedo", y de haberse convertido "para la gente-muchedumbre en una Gran Oscuridad; en el gran Don Amo que exige la docilidad a cambio del estómago lleno y la cabeza vacía"²⁸¹. La disidencia del corrector no se limita, sin embargo, a estas acusaciones, sino que procede también a la reescritura del discurso del Supremo, realizando de este modo una profunda tarea de desautorización. El

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 247. Al igual que la mayoría de las metáforas que aparecen en el texto, aquí la alegoría conformada por las mismas, nos lleva a la idea del padre protector y poderoso. Sin embargo el contexto transforma la alegoría en ironía y desmitifica a la figura crística del padre.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 594.

dictador advierte la existencia del "que corrige a mis espaldas mis escritos, mano que te cueles en los márgenes y entrelineas de mis más secretos pensamientos..." y le califica de "impertinente corregidor de mi pluma"²⁸². Pero el corrector hace caso omiso de sus increpaciones y escribe plenamente embarcado en la labor de "ponerle pantuflas a los dioses"²⁸³; es decir, comprometido en un proceso desmitificador. Ezquerro corrobora lo expuesto al considerar al corrector y al compilador dobles del Supremo que le contradicen, repiten, imitan y parodian. Advierte, sin embargo, las notables diferencias entre ambos, ya que mientras el compilador permanece respetuoso ante la palabra dictatorial, limitándose a aportar otros testimonios, y muy pocas veces sus propios comentarios, el corrector ofrece un discurso personal y crítico que "juzga a Francia y su obra histórica desde un lugar ideológico que se define en relación con la ideología del dictador" y como consecuencia, "su palabra corrosiva disuelve poco a poco la palabra de la doble persona"²⁸⁴.

Junto a la función disidente de este contestatario personaje, *Yo el Supremo* reconoce también la trascendencia de la colectividad como agente deslegitimador. La comunidad que colabora en gran medida en la construcción del mito del poder absoluto, es asimismo indispensable en el proceso de su destrucción, porque "no acabará esta especie maligna de la Sola-Persona hasta que la Persona-Muchedumbre suba en derecho de sí a imponer todo su derecho sobre lo torcido y venenoso de la especie humana"²⁸⁵. Pero, ¿en qué términos formula *Yo el Supremo* la disidencia de la "Persona-Muchedumbre"? La formula en términos lingüísticos, porque reivindica el lenguaje de la tradición oral para oponerlo al discurso impositivo de la autoridad. Dicha tradición encarna el

²⁸² *Ibid.*, pp. 213, 211.

²⁸³ *Ibid.*, p. 211: "Eso de El Supremo deberías omitirlo al menos para ti mismo, tan siquiera cuando hablas no en la superficie sino en la subficie de tu menguada persona; sobre todo mientras juegas en pantuflas a los dados".

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 123.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 417.

lenguaje de la Tierra que no ha perdido su primordial vinculación con los elementos de la naturaleza. De ahí que frente a los "libros de papel" el dictador defienda la superioridad de los "libros de piedra, de plantas, de insectos disecados"²⁸⁶.

Por otra parte, la tradición oral "es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar", indica el Supremo, pues posee una dimensión corporal de la que carece el escrito: "Lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento del que habla"²⁸⁷. El Supremo muestra de continuo la frustración ante la incapacidad de la escritura para mantener viva la performatividad del habla:

Hum. Ah. Oraciones fúnebres, panfletos condenándome a la hoguera. Bah. Ahora se atreven a parodiar mis Decretos Supremos. Remedan mi lenguaje, mi letra, buscando infiltrarse a través de él; llegar hasta mí desde sus madrigueras. Taparme la boca con la voz que los fulminó. Recubrirme en palabra, en figura. Viejo truco de los hechiceros de las tribus²⁸⁸.

Este es uno de los muchos ejemplos donde el Supremo considera la voz como un arma superior a la escritura y, a pesar de no ser de los más representativos, me parece importante que aparece apenas en el tercer párrafo de la novela. Estos sentimientos de impotencia que se repiten a lo largo de todo el texto obedecen en gran parte a una de las paradojas que late desde un principio en la noción de novela²⁸⁹ y de la escritura en general.

Según Roa Bastos, el Supremo "busca... el lenguaje instintivo, primordial, de una cultura que no había alcanzado el estadio de la escritura pero que poseía la sabiduría de la naturaleza, el saber viviente de sus mitos cuyos núcleos significativos más secretos no habían sido afectados por

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 431.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 158.

²⁸⁸ *Ibid.* p.94.

²⁸⁹ J. Kristeva, *op. cit.* p. 73. La palabra fonética y la enunciación oral son lo mismo [...] se convierten en libro: menos que una escritura, la novela es así la transcripción de una comunicación vocal. Se transcribe sobre el papel un significado arbitrario... que se adecua a su significado y a su referente; que representa una realidad ya de sí, preexistente a su significado.

la colonización ni la transculturación²⁹⁰. La defensa del lenguaje colectivo obedece también a otro motivo que Bajtín resume en las siguientes palabras: "La enunciación viviente, al haber adquirido significado y forma en un momento histórico particular en un ambiente social específico, no puede evitar un leve contacto con miles de hilos dialógicos vivientes, tejidos por la conciencia socioideológica alrededor del objeto dado [...] no puede fallar en convertirse en un participante activo en el diálogo social"²⁹¹. Es decir, el análisis de cualquier discurso necesariamente ha de tener en cuenta los diversos procesos de contextualización y recontextualización sufridos, ya que el lenguaje no es ni neutral ni propiedad privada de un hablante. Por el contrario, añade Bajtín, "está habitado ¡abarrotado! con las intenciones de otros"²⁹².

La tradición oral de un pueblo es la que mayor conciencia revela respecto a la naturaleza social del lenguaje, al incorporar, sin conceder privilegios, las distintas voces de los sucesivos contextos. En consecuencia, cuando el discurso pasa a concebirse como acto individual de un autor, se produce un profundo distanciamiento entre el lenguaje y la colectividad. Roa Bastos ha intentado evitar tal distanciamiento mediante la "apertura hacia la obra colectiva, hacia el texto de escritura polifónica..."²⁹³, compartiendo, una vez más, los sentimientos del doctor Francia. Para el Supremo, es absurda la labor narrativa de aquel que no se constituye en portavoz de la sociedad y defiende la necesidad de escribir libros semejantes a los antiguos, carentes de la separación entre "escriba" y comunidad:

Hubo épocas en la historia de la humanidad en que el escritor era una persona sagrada. Escribió los libros sacros. Libros universales. Los códigos. La épica. Los oráculos.... 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

290 A. Roa Bastos, "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo", p. 84.

291 M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 276.

292 *Ibid.*, p. 294.

293 A. Roa Bastos, "Algunos núcleos", p. 90.

Libros Antiguos. Siempre nuevos. Siempre actuales. Siempre futuros²⁹⁴.

Esta reivindicación del lenguaje oral colectivo contiene en sí misma la disidencia, ya que, por su naturaleza polifónica y dialógica, se opone a cualquier discurso autoritario que pretenda ser monológico y absoluto²⁹⁵. La negación del totalitarismo lingüístico implica, a su vez, fundamentales cambios en el entendimiento de la labor y la naturaleza del escritor. En contraste con la tradicional pretensión de originalidad y de innovación, el Supremo afirma que "en el nombrar de las cosas nunca hay un primero. No hay más que infinidad de repetidores"²⁹⁶. Su pesimismo radical respecto a la capacidad creativa del ser humano, que "nada sabe hacer sin copiar, sin imitar, sin plagiar, sin remedar"²⁹⁷, le lleva a la defensa del plagio como una modalidad de escritura aceptable:

Yo tomo de otros, aquí y allá, aquellas sentencias que expresan mi pensamiento mejor de lo que yo mismo puedo hacerlo... De este modo los pensamientos y las palabras son tan míos y me pertenecen como antes de escribirlos. No es posible decir nada, por absurdo que sea, que no se encuentre ya dicho y escrito por alguien en alguna parte, dice Cicerón...²⁹⁸

Se trata de un rechazo de la concepción sagrada y trascendente de la literatura, concepción esencialmente romántica que pervive en el modernismo²⁹⁹. En ese sentido, el Supremo le indica a Patiño que no le está dictando "uno de esos novelones en que el escritor presume el carácter sagrado de la literatura. Falsos sacerdotes de la letra escrita hacen de sus obras ceremonias letradas"³⁰⁰. Esta negación de la capacidad "sagrada" de creación conduce al inevitable rechazo de

294 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 169.

295 Véanse los ensayos de J. Kristeva, "Le texte clos" y "Le mot, le dialogue et le roman", en *Séméiotiké*, pp. 52-112.

296 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 95.

297 *Ibid.*, p. 251.

298 *Ibid.*, p. 584.

299 Aquí el término "modernismo" se utiliza en su acepción anglosajona y no en la perteneciente al dominio hispano. En la literatura en inglés el término modernismo se emplea más para designar una época que un movimiento literario uniforme.

300 *Ibid.*, p. 158.

la noción de autor, cargada de connotaciones ideológicas, y a su sustitución por la de compilador. El compilador, según indica Roa Bastos, "no inventa nada. Recoge voces. Se sumerge en la dimensión intemporal y sin espacio del sentimiento colectivo"³⁰¹. De este modo, ya no representa el origen de la obra, sino que se convierte en mediador, transmisor, glosador. Es un artesano que trabaja con materiales de propiedad colectiva a partir de los cuales construye un libro, porque todo texto constituye un espacio donde una multitud de escrituras, ninguna original, se mezclan y chocan. El texto es una trama de citas sacadas de innumerables centros de la cultura³⁰². Situar la tarea literaria en esta desmitificadora perspectiva artesanal, corrobora la afirmación de Barthes, para quien "*Texte veut dire Tissu*"³⁰³ y lleva a González Echevarría a la conclusión de que "La gran figura del autor ha sido remplazada por la incierta figura del escritor"³⁰⁴, que a su vez se ha convertido en un tejedor.

La obra de Roa Bastos expresa, en el remplazo de la figura autoral, su coherencia ideológica, ya que si la confusión sobre la autoría de *Yo el Supremo* se interpreta como un intento de eliminar el poder que se ejerce a través de la escritura, dicho intento debe ir acompañado de la muerte del autor, que constituye la réplica literaria de la instancia absolutista. La escritura del poder y el poder de la escritura deben correr suerte semejante. Entender la obra literaria, no ya como propiedad inalienable del individuo sino como propiedad colectiva, implica también un cambio en el papel del lector. Roa Bastos sustituye la prioridad modernista de la relación autor-texto por la de lector-texto³⁰⁵, dada su intuición de que "la posibilidad de materialización de un

301 Rodríguez Alcalá, *op. cit.* p. 27.

302 Roland Barthes, "La muerte del autor", *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1987), pp. 65-71. Un texto constituye un espacio donde una multitud de escrituras, ninguna original, se mezclan y chocan. El texto es una trama de citas sacadas de innumerables centros de la cultura.

303 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, París: Éditions de Seuil, 1973, p. 101. Texto quiere decir tejido.

304 R. González Echevarría, *op. cit.* p. 70.

305 Para estas cuestiones, véase Lillian S. Robinson y Lise Vogel, "Modernism and History", *New Literary History*, Maryland: The John Hopkins University Press, 1971.

relato sólo existe en la medida en que, más que la función, la presencia del lector sea simultánea con la del narrador y que las posibilidades operativas de éste consisten no en negar ni excluir a ese lector expectante y exigente, sino interiorizarlo, olvidarlo, confundirlo con las fuentes mismas de la escritura"³⁰⁶. Surge, de este modo, un texto donde "la subjetividad individual [está] penetrada por el destino de la vida social"³⁰⁷.

En una novela de la dictadura, la intervención del lector en el proceso narrativo adquiere especial relevancia. Al apropiarse del discurso historiográfico mediante su propia lectura desentraña y desmaterializa los sentidos previos que en él se han depositado. Se traduce esto en un cuestionamiento de la historia y del poder ejercido por esa dictadura. *Yo el Supremo* se trata, además, de un proceso sin concluir. Esto significa también que la verdad y la autoridad no le pertenecen a ningún individuo usurpador, sino a la colectividad que dicta y que lee la Historia a lo largo del tiempo. Al lector y al escritor no les queda otra opción que proceder a dismantelar las sucesivas contextualizaciones y significaciones que han ido adquiriendo los hechos³⁰⁸.

La conversión del autor en mero compilador y el protagonismo del receptor constituyen fenómenos consecuentes con la propuesta lingüística de *Yo el Supremo*. Va a la búsqueda de un discurso abierto y plural, cuyo sentido es sólo relativo y provisional, porque un lenguaje abierto nunca se formula como un discurso definitivo, nunca se detiene en sí mismo. Como indica Foucault, "la tarea del comentario... no puede jamás ser alcanzada"³⁰⁹. La inexistencia de un discurso fijo explica y permite la noción de historiografía como un proceso de lectura, escritura y reescritura de la Historia, al mismo tiempo que su carácter de entidad dinámica y fluctuante

306 A. Roa Bastos, "Algunos núcleos", p. 73

307 *Idem*.

308 H. White, *Metahistory*, p. 58.

309 M. Foucault, *El discurso del poder*, pp. 55-56.

provoca la desaparición del autor. En ese sentido, el doctor Francia le explica a Patiño: "Mientras yo dicto tú escribes. Mientras yo leo lo que te dicto para luego leer otra vez lo que escribes. Desaparecemos los dos finalmente en lo leído/escrito"³¹⁰. El autor se diluye en el "tejido" y cesa en su función de instancia coherente y garante de sentido³¹¹. Se contesta, de este modo, la "notion of original and originating author, the source of fixed meaning in the past, and substitutes for it the idea of a textual Scriptor" que Hutcheon prefiere denominar "a 'producer' who exists only in the time of the text and his reading... network of multiple writings..."³¹². Por eso, a pesar de que el dictador Francia intenta imponer su unidad, su orden y su verdad sobre el texto tejido, a medida que avanzan lectura y escritura, el lector percibe las múltiples refracciones que sufre la voz del Supremo hasta quedar disuelta en una voz polimórfica y polifónica. Esta voz no puede aportar "hechos," sino solamente "huellas" inciertas cargadas de polivalencia y de ambigüedad. De este modo, la autoridad de los discursos histórico y mítico desaparecen y el autor totalitario se desintegra en el proceso dialógico que se desencadena entre las múltiples voces del texto.

310 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 106.

311 R. Barthes, *Plaisir*, p.101 acentúa la generativa, en la que el texto se trabaja en una interrelación perpetua.

312 L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, Londres: Routledge, 1988, p. 76

3. POSIBILIDADES

A través de la constante ambigüedad latente entre historiografía y ficción se realiza un relato del poder que en la novela, y sin distinguir entre el referido histórico y el ficticio, es decir ateniéndonos tan sólo al texto específico, encontramos que está constituido por la representación del Poder Supremo en tres formas activas; a saber: su búsqueda y conquista; la determinación, la formulación y la praxis del mismo poder y, finalmente, su teoría y conceptualización. La consecución de este Poder Absoluto se da a través de un viaje por diversos territorios determinados por la forma como se ejerce y sobre el objeto que se ejerce. Más allá del texto, en los terrenos de la intertextualidad y la hipertextualidad, de acuerdo con la definición de Gerard Genette, encontramos formas y discursos que nos remiten a otros tipos de poder:

Cavan, dijo. Lo cierto es que no hay caballeros de más antigua prosapia que los hortelanos, los cavadores, los sepultureros; [...] Señor, estoy disfrutando de oírlo contar esa divertida historia de la calavera habladora. ¡No he escuchado en mi vida otra más divertida! Después copiaré, Señor, el párrafo de los sepultureros que está casi íntegro en aquel sucedido que el Juan Robertson traducía en las clases de inglés³¹³.

Obviamente el texto remite al Hamlet de Shakespeare, quien en esta ocasión se ve reducido a texto para clase de inglés. Lo que pone en evidencia con éste y otros fragmentos tomados de Cervantes y otros grandes de la literatura, es que, incluso la literatura posee cierto grado de poder y en especial aquella que es parte del llamado canon. Esto lo hace mediante la intertextualidad y cuando estas relaciones se activan dejan al desnudo diversas estrategias de poder que pertenecen no sólo al personaje de la novela, el Supremo Dictador José Gaspar Rodríguez de Francia, sino a nuestra

313 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p.189.

propia cultura.

El primer territorio al que nos referiremos es el que Jean Andreu, en *Seminario sobre Yo el Supremo*, denominó político y que, como se ha visto, está directamente relacionado con la escisión pronominal. En él encontramos un poder político policial ejercido por el YO (el Supremo) sobre el resto de los personajes, los objetos y los espacios: “El Yo puede desdoblarse en un tercero activo que juzgue adecuadamente nuestra responsabilidad en relación al acto sobre el cual debemos decidir”³¹⁴. Este territorio pertenece al individuo por excelencia, no sólo porque se ejerza sobre entidades particulares, sino también en tanto que refleja las facetas más íntimas del Supremo. El pronombre en primera persona no es casual; de hecho y hasta cierto punto es el paso del YO al ÉL (el Supremo); es decir, de lo privado a lo público y viceversa, lo que la novela relata si se la considera como novela histórica. Pero como, precisamente de lo que se trata es de cuestionar, incluso el estatuto de novela histórica, nuestro personaje no admite una reconciliación entre las personas: “Nadie ordena que su cadáver sea decapitado sino aquel que quiere que lo sea el de otro. Nadie firma YO EL SUPREMO una parodia falsificatoria como ésta, sino el que padece de absoluta insupremidad”³¹⁵. Aquí, no sólo afirma que el Supremo es “insupremo”, pues él firma la novela “Yo el Supremo”, con lo cual él mismo pone en duda su poder, sino que, en el juego de yuxtaposiciones pronominales, se da la conjunción de la persona privada y la pública. La privada, YO, sujeta a las debilidades y la finitud propias de cualquier mortal. La pública, ÉL, inmutable e inmortal. El paso de ÉL, como representación del espacio de lo trascendente, al YO como representación de la internalización es una característica propia de la novela histórica, en el sentido de que es este paso el que lleva del momento histórico trascendente al espacio íntimo de la novela

³¹⁴ *Ibid.*, p. 111.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 165.

y, puesto que todos los personajes de las novelas, especialmente los de las novelas históricas, tienden a ser caracterizaciones figurativas, representaciones de una imagen o de una figura más o menos coherente cuyas contradicciones tienen un sentido y *Yo el Supremo*, como supuesta figura representativa de un poder, carece de coherencia alguna, lo único que muestra es la propia incoherencia de dicho poder. Cuando el Supremo habla sobre lo que logró nacionalizar³¹⁶, lleva al extremo el hecho y relata cómo nacionalizó los pájaros, los caracoles, en fin, detalla una interminable lista de cosas que en la realidad son imposibles de nacionalizar, con lo cual lleva el asunto a tal extremo que es imposible que se sostenga y, al igual que la ironía, que la parodia, que la acumulación, la exageración se convierte en una forma más de ruptura de los cánones establecidos.

Específicamente, el poder político es el que el Supremo ejerce sobre su circunstancia inmediata, un poder performativo que se da en el aquí y ahora, en el momento en que está hablando, o bien mediante los recuerdos que se actualizan con el discurso presente. El Supremo es consciente de la performatividad de su poder, es decir, que sabe que puede crear los acontecimientos con su sola palabra: “Yo soy el árbitro. Puedo decidir la cosa [...] Inventar los acontecimientos”³¹⁷. Este poder es un poder doméstico que se ejerce desde un único lugar, la Casa de Gobierno. Es ahí donde el dictador se entrevista con otros personajes con los cuales sostiene una relación de dominación total y donde decide cuáles serán los castigos apropiados para aquellos que infrinjan esta jerarquía, ya sea desde un simple regaño hasta la misma muerte. La autoridad se expresa mediante la palabra articulada en tiempo presente. El poder político funciona mediante una oralidad tajante y violenta que le hace aparecer como arbitrario y subjetivo. Pero,

³¹⁶ *Ibid.*, pp. 447-448.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 329.

además, es un poder que muestra las propias entrañas tal como Michel Foucault³¹⁸ las describió: es la suma de diversos micropoderes ejercidos de forma inconexa, pero que se aplican de manera puntual y transitoria sobre una serie de individuos que aparentemente no se relacionan entre sí. Estos individuos se pueden dividir en dos grupos de personajes.

El primer grupo está compuesto por los que llamaremos servidores del poder, ayudantes y personajes más cercanos al dictador, algunos de los cuales pertenecen a la realidad histórica. Éstos aparecen recurrentemente y de manera episódica durante el relato sin justificación alguna y su objetivo principal es atender las necesidades domésticas, administrativas, físicas y espirituales del Supremo. Entre ellos se encuentran el fiel Policarpo Patiño, el médico Vicente Estigarribia y el obispo Céspedes Xeria. Mediante aquello que les ordena el Supremo va creando su propia historia: "Te ordeno que busques y descubras al autor del pasquín"³¹⁹, ordena a Patiño, refiriéndose al pasquín con el que la novela comienza; "Lleve el pasquín funerario y péguelo con cuatro chinches en el pórtico de la catedral"³²⁰, ordena después a Céspedes casi al final de la novela, con lo cual ésta acaba antes de empezar.

El segundo grupo se conforma con los testigos casuales y transitorios del Poder Supremo. Su aparición siempre es justificada o explicada por el dictador y a cada uno de ellos se dedican extensas secuencias narrativas que pueden estar conectadas o no con lo que acontece en la trama en el momento en que se relatan. Estos personajes no son receptores directos del poder político. En realidad son una forma de receptores secundarios que representan el mundo más allá del territorio individual del poder del dictador, mundo al que el Supremo desea acceder por encima de estos representantes y para lo cual los utiliza y humilla y, una vez que se cansa de ellos, los

318 Michel Foucault, *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*, México: Siglo XX, 1976.

319 *Ibid.*, p. 95.

320 *Ibid.*, p. 501.

desecha: “Solté a Bonpland, contra su voluntad, sólo cuando dejaron de fastidiarme y se me antojó”³²¹.

De esta forma, el poder político es la autoridad personal sobre destinos particulares intrascendentes obligados a la sumisión. Pero este poder que parece represivo e incoherente cuando se aplica en forma individual, supuestamente cobra coherencia al trasladarse al terreno de lo colectivo. De acuerdo con esto, el bienestar común *versus* el egoísmo individual justifica la arbitrariedad del poder político y lo convierte en una fuerza, ya no represiva y negativa, sino en una dinámica y positiva que, en esta creación de una imagen positiva, nos encamina hacia la vía de la mitificación de la figura heroica del Supremo Dictador: “La posteridad no se regala a nadie. [...] Mas como Gobernante Supremo también soy vuestro padre natural. Vuestro amigo. Vuestro compañero”³²². Sin embargo, la serie de incoherencias y arbitrariedades perpetradas por el Supremo, de las que hemos sido testigos a lo largo de la lectura, impiden que caigamos en la trampa de validar este tipo de poder. De hecho, el texto histórico *El Supremo Dictador*, escrito por Julio César Chaves, que hasta cierto punto conforma una especie de paratexto a la novela de Roa, busca constantemente minimizar la presencia de este poder político ante los fines del poder estatal. No obstante, la ironía con la que Roa Bastos trata las muestras del poder político ponen en evidencia no sólo la arbitrariedad de este tipo de poder, sino, asimismo, la propia estrategia de Chaves. El siguiente ejemplo se refiere a la llegada de Correa da Cámara como embajador brasileño al Paraguay y la negativa del Supremo a recibirlo. El primer tratamiento pertenece al texto de Chaves y el segundo al de Roa Bastos:

Grave tropiezo sufrió Correa antes de llegar a Asunción debido a que en su pasaporte no se usaba el término *República del Paraguay* [...] Notas vienen con

³²¹ *Ibid.*, p. 405.

³²² *Ibid.*, p. 127.

reproches y recelos [...] La incidencia se prolonga dos largos meses [...] ¿Por qué insiste entonces el Dictador? ¿Teme acaso ser arrastrado a la intervención o a la alianza que esquivo siempre? [...] De pronto cambia de opinión [...] Ha meditado, ha reflexionado [...] Autoriza la entrada del plenipotenciario³²³.

He dispuesto no recibir todavía a Correia [*sic*]. Que espere un poco más. No tiendo mi mano en los apuros [...] Para mí el mensajero imperial no es más que un chasque cualquiera. Viene atolondrado a buscar mi mano. Pero no doy a nadie a guardar mi mano³²⁴.

La diferencia es notoria. Mientras que para Chaves el problema es meramente un problema de Estado sobre el cual medita el Supremo, para Roa Bastos el problema es una cuestión de relaciones individuales que está conectada con el poder político.

Una vez que el poder ha entrado en el terreno de la colectividad, nos encontramos ya frente al poder estatal, que tiene como objeto organizar y preservar comunidad y país, es decir, un poder al servicio de los demás, que sirve mientras domina con vistas a construir un proyecto coherente de sociedad. Este poder sale del ámbito de lo doméstico y entra en el espacio humano/geográfico de Paraguay. Este poder es el más visible porque, además de alcanzar a un gran número de personas simultáneamente, se ejerce a partir de dos grandes categorías espaciales: el interior y el exterior de Paraguay. En el interior, el poder estatal actúa sobre la población, vista como una gran masa uniforme y compacta; sobre la ciudad, el campo y la totalidad del territorio nacional, de acuerdo siempre con modalidades espaciales. Así, el poder estatal cubre al Paraguay como una gran red tejida desde el centro por el Supremo. En ella es atrapado el elemento humano considerado básico para la realización del proyecto social. Los personajes dejan de ser individuos y se convierten en seres anónimos que componen nuevos conjuntos definidos únicamente por el lugar que ocupan, de acuerdo con Francia, en el esquema social y en el proceso estatal de

³²³ J. C. Chaves, *El Supremo Dictador*, pp. 355-357.

³²⁴ A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 327.

ocupación del territorio paraguayo. "La gente-muchedumbre ha subido a ocupar su sitio en derecho de sí"³²⁵. Los utensilios animados de antes son los campesinos libres de hoy. Poseen sus predios y medios; remedios para todos sus males que se han vuelto bienes. Y no tienen que depender sino del Estado, su único patrón, que vela por ellos con leyes justas, iguales para todos:

Redacté leyes iguales para el pobre, para el rico. Las hice contemplar sin contemplaciones. Para establecer leyes justas suspendí leyes injustas. Para crear el Derecho suspendí los derechos que en tres siglos han funcionado invariablemente torcidos en estas colonias. Liquidé la impropiedad de la propiedad individual tornándola en propiedad colectiva, que es lo propia. Acabé con la injusta dominación y explotación de los criollos sobre los naturales, cosa la más natural del mundo puesto que ellos como tales tenían derecho de primogenitura sobre los orgullosos y mezclatizos mancebos de la tierra³²⁶.

Esas ideas pueden resumirse en la fórmula del socialismo de Estado que en teoría funcionaría maravillosamente si no fuera porque en la América Latina de entonces y de hoy tal vez el mayor obstáculo que se opone a la realización de la justicia social es el gran racismo existente, resultado de la colonización de los pueblos indígenas por los europeos. Para acabar con esto, el Supremo Dictador insiste en que las leyes sean las mismas para todos y promulga leyes matrimoniales para permitir la mezcla de las razas y terminar con esa desigualdad y, de ese modo, puede hablar "de esta Nación que parí y me ha parido". Como se puede ver en este territorio del poder, el espacio topográfico y el pueblo-masa están irremediabilmente unidos:

Cuando entré a ocupar esta casa al recibir la Dictadura perpetua, la reformé, la completé [...] Ensanchar los aleros de los corredores en los que hice poner escaños de madera labrada; lugar y asiento que desde entonces colmáronse cada mañana con la multitud de funcionarios, oficiales, chasques, soldados, músicos, marineros, albañiles, carteros, peones, campesinos libres, artesanos, herreros, sastres [...] Cada uno sube en derecho de sí ocupando su lugar ante la presencia de El Supremo que no reconoce privilegios a ninguno³²⁷.

³²⁵ *Ibid.*, p. 445.

³²⁶ *Ibid.*, p. 135.

³²⁷ *Ibid.*, p. 190.

La mayor parte de las ideas sustentadas por el Supremo provienen de los filósofos responsables del ideario político de la Ilustración francesa. Pero Francia cree haber logrado convertir en realidad lo que en Europa había quedado como utopía. De este modo, el Supremo Dictador puede invertir, en un anacronismo obvio, la relación de causa y efecto y mantener que el Marqués de Sade reflejó, en la utopía política de la Isla de Tamoé —síntesis de las ideas políticas de la Ilustración— la “ejemplar realidad” de “la isla revolucionaria del Paraguay”. Sin embargo, en el texto no aparece el nombre de Tamoé, sino el de Tamoraé, lo que el compilador explica en una nota de la manera siguiente: "La alteración del nombre de la isla imaginaria Tamoé por el de Tamoraé, es un error del Supremo, inconsciente o quizás deliberado. El vocablo tamoraé significa, en guaraní, aproximadamente: *ojalá-así-sea*. En sentido figurado: Isla o Tierra de la Promesa"³²⁸.

El concepto de Estado del Supremo Dictador junta, pues, en una unidad nueva, la utopía de la Ilustración francesa con las esperanzas de los guaraníes de un paraíso terrenal y, hemos de hacer notar que, tanto las ideas de la Ilustración como la visión de América como paraíso terrenal, son dos de los discursos más poderosos que aún imperan en nuestros días. A la fusión material de las dos razas corresponde la fusión ideológica. A pesar de esto, puede detectarse una punta de ironía en esta identificación de la utopía europea con la realidad paraguaya, ironía que siembra alguna duda en el lector atento, sobre la ejemplaridad de este estado.

En cuanto al espacio que queda fuera de los límites de Paraguay, el espacio exterior es considerado como una amenaza a la hermeticidad e inexpugnabilidad del país y es constantemente contrarrestado por el poder estatal mediante todos los medios posibles, ya sea por la vía diplomática, por las amenazas o por las armas:

No atacaremos a nadie. No toleraremos que nadie nos ataque. El Paraguay será

³²⁸ *Ibid.* p. 235.

invencible mientras se mantenga cerrado compactamente sobre el núcleo de su propia fuerza. Mas, en saliéndose de este núcleo, su poder decrecerá en razón inversamente proporcional al cuadrado de la distancia en que se dispersen sus fuerzas. He aquí la ley de gravitación ejerciéndose en forma horizontal³²⁹.

La alusión al discurso científico y filosófico no puede ser más clara. Su inclusión en el discurso, aquí y en otros episodios como su meditación sobre el infinito y la nada de Blaise Pascal, tiene como objetivo sustentar “científica y filosóficamente” el propio discurso; empero, la alteración que Roa Bastos realiza -en la ley de gravitación “universal” de Newton la fuerza es directamente proporcional, no inversa-, ridiculiza el uso de esta estrategia, mostrando, por un lado, al discurso científico como un discurso de poder y, por otro, desnudando la prepotencia de ciertos gobernantes que creen que todo puede ser redefinido a su antojo, aun las mismas leyes físicas del planeta. El episodio culminante del ansia por controlar el espacio, incluso el infinito, es el de la captura del aerolito que lleva el control espacial a una dimensión cósmica. Nuevamente nos encontramos ante lo visible: el Supremo arrastra el meteorito llegado del cosmos por el suelo paraguayo y demuestra que no hay espacio que él no pueda constreñir o amaestrar.

Mientras que el poder político es auditivo y funciona por mediación oral, el poder estatal es visual, pero no de una visibilidad demagógica que hipnotiza al pueblo, sino una que engaña al enemigo. El dictador ha convertido al Paraguay en un espacio de espejismos donde no hay ni entrada ni salida:

He usado el espejismo en otras ocasiones con idéntica eficacia [...] Mis jefes están perfectamente instruidos en el mecanismo de las refracciones [...] Escondidos entre las dunas o las cortaderas, los paraguayos dejan la imagen de su ejército reverberando en las arenas o en las ciénagas. Se vuelven así imaginario y real en la distancia [...] Durante muchos días, a lo largo de muchas leguas, el mismo engaño alucina a los invasores³³⁰.

³²⁹ *Ibid.*, p. 534.

³³⁰ *Ibid.*, pp. 397-398.

Pero más allá de tener el poder de imponer visiones, en todo momento el Supremo controla el espacio paraguayo mediante lo visual. Ya sea con el telescopio, ya sea con el catalejo, constantemente observa su espacio de poder. En específico, el catalejo es un arma de poder para el dictador porque le permite mirar sin ser visto y controlar a la distancia: "Encañonó el catalejo [...] por el catalejo encañonado hacia el Chaco". En fin, las alusiones son innumerables y siempre están relacionadas con el control del espacio más allá de la domesticidad de Rodríguez de Francia. De esta forma, el personaje ha avanzado un paso más en su conquista del poder absoluto, ha pasado de lo anecdótico individual, el poder político, a lo histórico nacional, el poder estatal. Es decir, el Supremo ha conquistado el poder supremo en su nivel práctico. Ahora falta conquistarlo en un nivel teórico, en el último grado de su abstracción: el fundamento ontológico de ese poder.

La relación de *Yo el Supremo* con la Historia, a través de la historiografía, es sumamente complicada. Página tras página, párrafo tras párrafo, la novela es un ataque constante a los límites entre la historiografía y la ficción que pone en evidencia la textualidad de la primera y aun la de la propia textualidad. Por medio de diversas formas de relación intertextual que terminan por crear una metaficción historiográfica, la novela pone de manifiesto la dependencia entre el contexto histórico de la narración histórica y su representación formal, con lo cual cuestiona la diferencia entre narración e Historia. Las relaciones más importantes que el texto de Roa Bastos establece con la Historia se pueden definir en lo que el mismo autor ha denominado "contrahistoria":

Mi proyecto de novela ha consistido, pues, en un primer momento en escribir una contrahistoria, una réplica subversiva y transgresiva a la historia oficial. A medida que compilaba la novela iba sintiendo con más fuerza que debía usar esta rebelión de los historiadores contra la Historia como el eje del sistema operativo del texto³³¹.

El prefijo *contra*, aplicado a la palabra *historia*, puede tener significados distintos: opuesto,

³³¹ Augusto Roa Bastos, "Algunos núcleos", p. 78.

subvertido e incluso complementario como en el caso de "contraparte". Cada acepción depende de las diversas formas en que *Yo el Supremo* se apropia del discurso histórico y cómo se establecen las relaciones con los textos históricos.

En el primero de los casos, el de la historia contada contra la historia institucionalizada, la relación funciona en una especie de *tête à tête* entre fragmentos específicos de la novela con segmentos particulares de los textos históricos. El texto establece este tipo de diálogos que funcionan casi como un juego de espejos, con una gran variedad de textos y autores como Diógenes Decoud y Federico Tobal, que compararon al dictador con Calígula³³²; los Robertson, con los que sostiene largos diálogos, no sólo a manera de respuesta o de reflejo de lo escrito por ellos, sino también como diálogo expreso con los personajes; Rengger, Carlyle, Mitre y, por supuesto, Julio César Chaves.

La discusión sobre el apodo "Estrella del Norte" de la madre de la mujer que el Supremo amó, surge como respuesta al texto de Chaves. En *Yo el supremo* leemos: "En todo caso formaba una sola persona con Clara Petrona su madre, doña Josefa Fabiana, la hija, sombra crepuscular de esa mujer, a quien yo di, no los porteños, el nombre de Estrella del Norte"³³³. Este comentario claramente presupone que anteriormente alguien afirmó que el sobrenombre le había sido dado a la señora por los habitantes de Buenos Aires. La afirmación pertenece a Chaves:

Se trata de Petrona de Zavala, que tiene diecisiete años y una extraordinaria belleza. Alta, elegante, de ojos azules, recuerda a su madre, a quien se le llamaba en Buenos Aires la *Estrella del Norte*, porque imponía su belleza en el barrio de la Merced³³⁴.

El Supremo discute la autoría del apodo en orden de dotarlo de un nuevo significado que coincida

³³² La edición de *Yo el Supremo* de Milagros Ezquerro arroja a través de las notas una gran cantidad de pistas sobre los hipotextos.

³³³ Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 430.

³³⁴ J.C.Chaves, *op. cit.*, p. 73.

con su búsqueda del ideal, del absoluto.

La subversión en la novela de los hechos históricos como contrahistoria funciona en varios niveles: como represalia contra la historiografía que ha retratado de forma incompleta o negativa la figura del dictador; como resignificación de dicha figura; como cuestionamiento sobre la estructura, fiabilidad, objetividad/subjetividad y valor epistemológico de los textos parodiados; como cuestionamiento de la labor historiográfica en general y como resignificación de los textos involucrados. Esto se produce básicamente por medio de distintas parodias de los textos históricos en *Yo el Supremo*, en las que Roa Bastos, en un afán por mostrar cómo se construyen estos textos y su parecido con la propia novela, utiliza las mismas técnicas de los historiadores.

Uno de los principales componentes de los textos históricos son las notas al pie de página o citas. De acuerdo con Lionel Gossman, la importancia de las notas al pie en este tipo de textos radica en que:

La narrativa de los historiadores está construida no sobre la propia realidad o sobre imágenes transparentes de ella, sino sobre significantes que la propia labor del historiador transforma en signos [...] Casi todos los historiadores reconocen implícitamente esto en el acto de poner sus notas –fuentes, evidencias– al pie de la página. La división de la página historiográfica es testimonio de la discontinuidad entre el pasado "real" y la narrativa histórica"³³⁵.

La imitación paródica que *Yo el Supremo* hace de los textos históricos aprovecha al máximo el recurso de la nota al pie. Mientras en la narración historiográfica dichas notas sirven para afirmar y validar lo dicho por el historiador, en la novela, que comprende una gran cantidad de citas –que pueden ser o no notas historiográficas, pueden desmentir, confirmar o ampliar el texto y algunas veces se pueden hasta confundir con las del editor [en este caso Milagros Ezquerro], que nunca

³³⁵ Lionel Gossman, "History and Literature: Reproduction and Signification", en *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, Cambridge, Massachusetts:Harvard University Press, 1990, p. 31.

fueron parte de la novela original—, éstas sirven para establecer una relación dialógica que, en forma implícita, indica su subjetividad. Las citas, de acuerdo con Genette, son formas paratextuales³³⁶, que en la novela pueden incluso relatar pequeñas narraciones independientes del relato principal, pero que siempre tienden a parodiar un texto histórico. En principio, parecería que estas notas y citas intentarían crear un efecto de verdad, el equivalente que los datos de una crónica tienen en el relato histórico, mas, al ser parodia de aquéllos, terminan por hacernos conscientes del sinsentido y el poco valor de realidad que tienen. De hecho, las notas poco a poco van abarcando más espacio hasta casi ocupar todo el texto narrativo, como si nos dijeran que aun los supuestos datos, llamémosles duros, son siempre constructos y, por lo tanto, tan reales como la ficción. De hecho, el último episodio de la novela que es un Apéndice³³⁷, está compuesto tan sólo por notas. Lo curioso es que todas estas notas, de acuerdo con Milagros Ezquerro, son auténticas. El Apéndice termina con una nota del compilador, lo cual lo coloca en la misma categoría que a las otras notas, o bien coloca a las notas originales en la categoría de la del compilador, es decir, en la de la ficción.

La novela también se burla, mediante las notas al pie, de la supuesta autoría de los textos históricos, pues este tipo de cita señala, por sí misma, el acto de delegar la responsabilidad del autor sobre el citado. El mayor valor de significación en estas citas es el que las palabras adquieren a través de la repetición en un segundo contexto. Por medio de la cita el autor "citante" se apoya en la autoridad ya adquirida por el autor citado y, al mismo tiempo, traspasa la autoridad sobre lo dicho por este último. En *Yo el Supremo*, el autor que cita es el compilador, pero sus citas, en lugar

336 "Paratexto: título, subtítulo, intertítulos; prefacios, postfacios, advertencias, introducciones, etc.; notas marginales, al pie de página, finales; epígrafes, ilustraciones; prière d'insérer, cintillo, sobrecubierta y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que le procuran al texto un entorno (variable) y a veces un comentario, oficial u oficioso", Gerard Genette, *Palimpsestos*, pp. 53-62.

337 A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, pp. 597-609.

de apoyar la veracidad histórica, sirven para desautorizar la validez de dichas referencias, pues, debido al contexto, en ningún caso podemos confiar en ellas. Para hacerlo tendríamos que ir a la fuente original y comprobar la fidelidad entre los dos textos. Sin embargo, en cualquier caso, sea fiel o no al hipotexto, la sola posibilidad de que la nota sea falsa ya nos hace dudar de la confiabilidad de cualquier nota, sea dentro de la novela o dentro de cualquier texto³³⁸.

De alguna forma, la imitación de las notas representa, en el texto de Roa Bastos, un movimiento en contra de la historia oficial, pues aun cuando transcribe fielmente los textos, lo hace tan sólo para reproducir el proceso de construcción de la historiografía, con lo cual termina, junto con la duda sembrada, por evidenciar este proceso como poco objetivo y confiable en cuanto a su autenticidad. Pero si todo esto no fuera suficientemente subversivo, la presencia de dos notas del propio Supremo³³⁹, bastan para destruir la verosimilitud del sistema. Éstas, a diferencia de las del compilador, no respetan siquiera las convenciones establecidas en el mismo texto. Lo que hacen es poner al dictador y al compilador en el mismo plano, pues las notas de ambos se presentan al mismo nivel. Todavía más, la forma en que Julio César Chaves aparece a lo largo de la novela imita la manera en que los discursos del Supremo aparecen citados por Chaves.

Leer la gran cantidad de textos históricos sobre el doctor Francia que Roa Bastos utiliza muestra por sí solo cómo los mismos eventos y en muchos casos, las mismas fuentes sirven para relatar historias francamente diferentes. Tan sólo sobre el retiro de y el retorno de Francia a la Junta de Gobierno y en general sobre su papel como libertador, la novela presenta de forma fiel a sus hipotextos, dos versiones contrarias³⁴⁰. Cuando se comparan las versiones de los dos textos

338 Véase los ejemplos de las páginas 37 y 38 de este trabajo.

339 Véase A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, pp. 214 y 250.

340 Véase Guillermo Cabanellas, *El dictador de Paraguay*, Buenos Aires: Claridad, 1946, y *Dr. Francia*, y Justo Pastor Benítez, *La solitaria vida del doctor José Gaspar de Francia, dictador de Paraguay*, Buenos Aires: El Ateneo, 1937.

dentro de la novela, se puede ver cómo el evento relatado ha cobrado una nueva significación que depende del contexto en el que ha quedado inserto. El hecho de que la nueva versión sea o esté dentro de una novela subraya lo mucho que tienen en común los procesos de creación historiográfica y literaria en la novela. Con lo cual el proceso de reconstrucción que hace el novelista se convierte en parte de la misma novela y queda de manifiesto la subjetividad del proceso de construcción de la Historia. Cada vez que comparamos un fragmento citado con la fuente original nos enfrentamos a la forma en que el texto historiográfico se construye.

En *Yo el Supremo* podemos encontrar dos tipos de narrativas históricas: la que se construye con las notas al pie de página y la que el Supremo va creando a lo largo del texto. En ambas narraciones se incorporan documentos históricos que juntos resignifican la historia completa de esa dictadura y construyen toda una nueva historia desde la que es posible cuestionar las dictaduras en general. Un ejemplo de la apropiación del texto histórico que el Supremo hace por medio de su discurso es el episodio donde se cambia el curso del río:

En sus últimos años de gobierno había alcanzado un poder inigualado. En todo el inmenso territorio, su voluntad imperaba soberana. Un ejemplo basta para probarlo: envió una vez al delegado de Itapúa varias argollas de hierro para unas canoas; al cruzar un arroyo el chasque que las conducía cayó y las argollas se perdieron en el agua. El comandante del pueblo cercano reunió en consejo a los vecinos, quienes resolvieron cambiar el curso del arroyo trabajando para ello todos los hombres hábiles; las argollas quedaron en seco, fueron nuevamente ensartadas en los brazos del chasque y llegaron sin tropiezo a su destino. *Caso típico de lo que podía el omnipotente dictador*; comenta Luciano Ricalde. [(12) *Cartas inéditas de Luciano Ricalde*]³⁴¹.

Este fragmento es un indicador del poder del dictador, pero en la novela este episodio que aparece dos veces tiene un significado totalmente distinto. En la primera versión, el pueblo desvía el cauce del río para rescatar la grabadora del compilador, mientras que en la segunda lo hacen para

³⁴¹ J.C. Chaves, *op. cit.*, pp. 453-454.

recuperar los anillos de hierro. La repetición funciona como una indicación de que debemos buscar un significado simbólico, que no es otro que el del poder del pueblo y no el del dictador.

Todos los ejemplos anteriores de la parodia constante del texto de Chaves, así como las citas del supuesto compilador, nos presentan, entre otras cosas –como el problema de la identificación del narrador y paralelamente el de la temporalidad en la que la obra pretende haber sido escrita– que el discurso literario puede diferir del discurso histórico en virtud de sus referentes primarios, concebidos como sucesos imaginarios más que como hechos reales. Sin embargo, en este caso los referentes son los mismos y los dos tipos de discurso guardan más similitudes que diferencias entre sí, con lo cual cualquier distinción clara entre sus formas discursivas y su contenido interpretativo es imposible. Los mismos procedimientos que se usan en los materiales históricos se emplean en la novela, de manera que "una repentina e inesperada incertidumbre parece ensombrecer la conciencia historiográfica nacional"³⁴².

En el caso de la contrahistoria con la historia como complemento, tenemos dos posibilidades: la primera es que la novela se apoye en los textos históricos y los use como complemento, cosa que sí sucede: el texto parte de un personaje histórico específico y se apoya en las fuentes y en las diversas versiones que existen sobre él. La segunda, que nos parece más interesante, es aquella en que la novela es un complemento para los textos. Una vez que hemos leído el texto de Roa Bastos, nuestra lectura de sus hipotextos ya no podrá ser la misma, sobre todo cuando éstos guardan poca rigurosidad histórica, como sucede con las cartas de los Robertson o los relatos de viajeros de Rengger y Longchamp. A pesar de ser narraciones de testigos y viajeros, cuyas descripciones no siempre son motivadas por la veracidad histórica, estos relatos han servido, al lado de documentos oficiales, como fuentes para una gran cantidad de historiadores

³⁴² A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 597.

o investigadores de otro tipo, con lo cual se acentúa la similitud entre los textos literarios y los históricos.

En resumen, *Yo el Supremo* es un texto que funciona y se constituye por medio de la intertextualidad, mostrando paso a paso la forma en que se construye a sí mismo y en la que se conforma el texto histórico. Por eso no nos debe sorprender que el texto comience por mostrar la falsificación de una escritura. Esto es particularmente importante, porque trata precisamente de un principio, el del *incipit* privilegiado sobre el cual las personas se han preguntado durante siglos. Es el lugar donde ocurre la ruptura entre un equilibrio previo y uno que podría tener continuación y es así un lugar de riesgo. La falsificación primera, aquella que aparece colgada en la puerta de la iglesia y que da inicio a la novela, es el punto de partida de un largo monólogo que intenta determinar la verdad sobre el autor de tal falsificación. La respuesta nos lleva a una tautología que sugiere una ficción triple: la primera es la del documento como base de la narración histórica (todo documento puede ser falsificado); la segunda, la de la búsqueda de la verdad (¿qué valor tiene una investigación en busca de un criminal que llevará a descubrir que la víctima es el propio criminal?), y la tercera, la de la voz representada. Todo esto deja claro que lo que está en disputa es la propia ficción como procedimiento, como sistema de recreación de la realidad y como retórica, pues de ésta misma es de la que se vale toda escritura para ordenar el mundo y, como se ha visto, es imposible que este ordenamiento no contenga una carga ideológica, lo cual lleva a que obligatoriamente también la ficción tenga una cara ideológica. Una vez invalidada la ficción, lo que sobrevive es la escritura: lo único que puede ser verificado es el poder de una palabra escrita que, verdadera o falsa, da lugar al nacimiento de un texto. Roa Bastos no busca realizar una apología de la figura histórica como sí lo hace el texto de Chaves. Lo que intenta es reconsiderar lo

concerniente a la escritura de la literatura. Pero mientras que este problema existe en una dimensión epistemológica, se presenta bajo un aspecto político que consiste en el hecho de que la escritura, que se muestra como el espacio donde el conflicto es organizado, aparece como una forma de producción no artística, en el sentido de que no produce objetos "originales y únicos", sino que simplemente reproduce los objetos ya existentes en una interminable cadena de intertextualidades. Con esto, la idea clásica sobre el objeto de arte también es puesta a prueba. Escribir pone en tela de juicio el dominio de las voces que parecen imperar –ya sean las de los hipotextos, las del compilador o las del propio Supremo–, a pesar de la defensa que el dictador hace de la voz en un intento de autolegitimación: Yo soy el dictador, yo dicto, entonces lo que más importa es la voz. Es claro que el poder de la escritura queda en duda; sin embargo, sigue siendo una barrera que confronta las certezas de esas voces imperantes. Al mismo tiempo éstas se manifiestan a sí mismas en la utopía del conocimiento total que sólo puede venir del conocimiento textual.

Tal vez lo que aquí está en juego sea precisamente un problema relacionado con la novela histórica, en la que predomina la ficción. Así, frente a la precariedad de ésta, el acto literario se ve constituido por signos opuestos, el de la falsificación y el de la denuncia. Y si el acto literario se convierte en una novela histórica³⁴³, es porque busca algo diferente en la Historia de lo que la Historia por sí misma busca. Mientras que para esta disciplina un documento debe ser verificable, para la ficción de denuncia las características y garantías de la representación se suspenden de forma que no podemos saber qué representa. En *Yo el Supremo*, en específico, tal vez se representa la utopía del conocimiento total, concepto que culmina en un espacio de contrautopía al que Noé

³⁴³ De hecho, Hayden V. White ha afirmado que "la novela posmoderna revive la novela histórica". Conferencia del 19 de noviembre de 2006, en las instalaciones de la Universidad Iberoamericana en la ciudad de México.

Jitrik³⁴⁴ denomina "concentracional", el campo de concentración donde imperan el monologuismo y la extrema racionalización, como una reducción de la racionalidad. Ésta, paradójicamente, pone de manifiesto la pluralidad de los registros textuales de Latinoamérica que, como un límite y como otro tipo de intertextualidad, influye sobre el texto. Esta influencia está presente en el constante grito libertario, en la presencia de los americanos independentistas y, por supuesto, en el contexto de las dictaduras latinoamericanas en el que fue escrito. Estos registros son precisamente la presencia del pasado, que está presente en todo el texto pero especialmente en los personajes; el bilingüismo y el polilingüismo que aparecen literalmente en las voces guaraníes y en los otros idiomas que se usan, pero que, específicamente, están presente en la hibridación de Historia y ficción, de pasado y el futuro pero, sobre todo, en los múltiples discursos que chocan y se entrelazan a lo largo de toda la novela y el error en la configuración de lo político, lo literario o de cualquier otro sistema, que se logra básicamente a través de la parodia. Y tal vez, y sólo tal vez, la utopía concentracional de *Yo el Supremo* intenta imaginar un mundo donde las víctimas tienen una sola voz "disuelta y perdida en un solitario lamento"³⁴⁵. De ahí la importancia de devolver la voz a la "gente-muchedumbre", de ahí la necesidad de intentar reequilibrar las relaciones de poder que se transmiten y se mantienen a través del discurso.

La síntesis de perspectivas que rige la novela genera una dialéctica dialógica de las voces, cuyos mensajes quedan necesariamente contrastados y diferenciados. A *grosso* modo se pueden distinguir los mensajes ideológicos de los mensajes axiológicos. Tanto en los primeros como en los segundos se trata de valores, pero el modo de presentación de los mismos es diferente. La escritura del Supremo se caracteriza por una dominante ideológica muy fuerte, fruto de un

³⁴⁴ Noé Jitrik, *Apuntes del seminario de literatura latinoamericana*, tomados por Concepción González en la Universidad Iberoamericana, México, octubre de 2005.

³⁴⁵ *Idem*.

mensaje de autorepresentación y de autovaloración propulsado por un sistema enunciativo, en ocasiones delirante, que se nota claramente en todos los episodios relacionados con su juventud y con las mujeres. La ideología del Supremo es la del Poder ejercido a modo de autogestión incontrolable. La eclosión del discurso delirante sirve a esta ideología en la medida en que tal discurso no puede manifestarse si no es como creencia y como falsa conciencia. El delirio desestabiliza el paradigma pronominal YO/TÚ/EL. Para el final de la novela, TÚ queda investido de manera muy diferente en la última parte, significando ante todo la evaluación del papel y de la vida del Supremo en la historia de su país y de su pueblo. Es así como funciona el dialogismo dialéctico de Roa Bastos en esta novela. La topología discontinua del texto que crea la polifonía de los puntos de vista, de los ángulos de visión, de las tomas de conciencia y de las proliferaciones de los saberes, ocupa sobre todo una función heurística y cognitiva. Cuando el TÚ asume la palabra hacia el final de la novela, se debe al hecho de que la interpelación al lector se ha llevado a cabo a través de las instancias del discurso ideológico delirante de la Historia que quisiera encarnar el Supremo. La última secuencia de la novela, que comienza con las palabras: "... y ya no puedes obrar"³⁴⁶, opera el cambio definitivo en la estructura dialógica del texto. Tres estratos temáticos dominan: vociferación, acusación y condenación. La acumulación de términos significativos que marcan estos tres estratos se realizará así como consumación de una transmutación definitiva: Yo El Supremo, Tú exSupremo, Supremo Finado. La incursión de la muerte condiciona en cierto modo la última frase catártica del texto, lugar en que se produce la toma de la palabra por parte de un "Nosotros" colectivo que representa la finalidad histórica del Supremo. Es el "Nosotros" de los vivientes que juzgan y se convierten por ello en los actores de la Historia más allá del Supremo Finado, con lo que se cumple la constatación que abre la última

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 593.

secuencia del texto: “No podrás escapar de ver lo que no muere”³⁴⁷.

Toda la novela de Roa Bastos está conformada por una búsqueda de los valores cognitivos y de los específicamente novelescos. La compilación de datos como método y como montaje de atracción, sirve como vehículo de un saber diferenciado precisamente por realizarse a través de una polifonía y de un dialogismo cuya base es la discontinuidad topológica del texto y la distribución y desplazamiento continuo de las voces, de los locutores y de las perspectivas. El saber así comunicado está construido mediante una superabundancia extraordinaria de “reflectores” narrativos, discursivos, factuales e interpretativos, que mediante la parodia chocan entre sí. Se trata por ello de un saber que se problematiza a sí mismo. Roa Bastos produce así una imbricación de lo real en la ficción y de la ficción en la Historia.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 596.

4.CONCLUSIONES

Reafirmar que toda escritura, todo lenguaje y todo sistema es un constructo, no es suficiente. *Yo el Supremo* logra mostrar cómo se construyen algunos conceptos como conocimiento, escritura, lenguaje, y cómo funcionan en relación a las diferentes relaciones de poder. Esto lo logra específicamente porque usa la ironía como forma de estructuración, con lo cual la ambigüedad inherente a la propia ironía siempre está presente. La capacidad de la ironía para transmitir un doble mensaje es el punto de partida para la multiplicidad de mensajes que pueblan la novela y para desencadenar un proceso de del poder. En primer lugar, hay que hablar del logro de un cierto realismo, de una relativa credibilidad para el personaje y su discurso, aun en medio de lo fracturado y fantástico del relato. A través de la superposición documental, el Supremo puede hablar con el lenguaje del doctor Francia, jugar con su mundo de referencias culturales europeas y paraguayas, escribir acercándose a los distintos estilos, adquiriendo así un cierto grado de autenticidad (más que de verosimilitud). Pero éste no es el objetivo del procedimiento intertextual. El personaje de ficción se acerca a los diversos modelos históricos y literarios para romperlos mediante la parodia. Un segundo efecto es el surgimiento del juego polifónico. Los mismos personajes y acontecimientos son vistos desde diversas perspectivas, narrados por distintas voces con acentos diferentes, interpretados de manera conflictiva, excluyente. Cada uno de los ángulos de visión, cada una de las fuentes de discurso es "respetada" como "sujeto plenivalente" capaz de dialogar íntimamente con los potenciales poderes de la enunciación dentro del mundo imaginario. Si a nivel político, los personajes combaten contra el monopolio del poder en manos del Dictador

Supremo, a nivel textual, los discursos infractores se enfrentan también a la dictadura autorial. Con este enfrentamiento incesante se pretende por otra parte alcanzar un alto grado de ambigüedad, de "opacidad", de relatividad, una sistemática desestabilización del sentido único, de la certeza fija, de la unilateralidad. Este mismo efecto se busca en la novela a través de otros medios, como el carácter polivalente de los símbolos (el cráneo simboliza a la vez la muerte y la posibilidad de renacimiento, el árbol es encierro pero también grandeza, etcétera) o la indeterminación del estatus de la narración (lo narrado puede tomarse como sueño, desbocada imaginación, creación de una ficción dentro de la ficción, en fin cualquier cosa que pase por la enferma cabeza del Supremo).

Finalmente, la intertextualidad contribuye al desnudamiento del proceso constructivo del relato, a la posibilidad de su deconstrucción. Podemos leer el texto. Podemos leer en él sus fuentes y rastrearlas. Podemos presenciar la distancia y el camino entre uno y otras. Las palabras, los discursos, no están allí exclusivamente como vehículos para representar el mundo funcional. Además de ser signos, de nombrar otras realidades, están allí por su propio valor representativo como discursos, son representados para que exhiban sus peculiaridades, su diversidad, sus enfrentamientos. El relato es así, en cierto sentido la historia de su construcción, el dictarse del dictado, el escribirse de la escritura, el corregirse de ambos; además de nutrirse y proyectar una red de relaciones con la serie referencial histórica.

Especialmente, la novela dirige su capacidad para crear ambigüedad hacia el discurso histórico pues la Historia es la materia de la que está construida. La Historia se convierte dentro del texto de Roa Bastos en algo vivo que se cuestiona a sí mismo. El saber histórico comunicado, al igual que cualquier saber que se intente comunicar en la novela, está construido mediante una superabundancia extraordinaria de puntos focales narrativos, discursivos, factuales e

interpretativos, que chocan entre sí. Se trata por ello de un saber que se problematiza a sí mismo. Roa Bastos produce así una imbricación de lo real en la ficción y de la ficción en la Historia.

Además, a esto une la capacidad de la intertextualidad para crear espacios de diálogo entre diversos textos y discursos que permiten ver otras posibilidades y espacios para los mismos. Transformación y fijación a través de la imitación son los elementos clave del concepto de parodia. Imitar es ante todo apropiarse, nos burlamos bien de lo que podemos reconocer. No existe nada más común al ser humano que el habla y la necesidad de comunicarse; las diversas formas en que lo hacemos nacen y crecen a partir de una continua imitación. Estos ecos lingüísticos y repeticiones producen, a la vez que son sujetos a, diversos procesos evaluativos al ser repetidos. La narrativa contemporánea que usa la parodia parece moverse hacia una autoconciencia que le arrastra a ver otras formas de discurso como otras maneras posibles de entender el mundo, ya sea el de la oralidad, la propia Literatura, la Historia o el de la propia vida. La parodia, en ese sentido, además de ser una de las muchas formas de alusión intertextual en la que los textos se producen, es una de las formas privilegiadas de recreación y concientización de las diversas prácticas culturales. Debemos pensar en la parodia no como un género o práctica estrechamente definido, sino como un espectro de prácticas culturales que son más o menos paródicas, donde cada caso específico, dependiendo de lo parodiado y desde qué perspectiva, presenta una diferente función de la parodia.

La novela tratada en este trabajo presenta la característica polémica subversiva de la parodia. Ataca diferentes discursos del poder en nuestro mundo actual. Pueden ser prácticas literarias que se ven reflejadas no sólo en la repetición de fragmentos de otros textos, sino en las propias estructuras; la misma práctica que se realiza con los textos históricos. De ellos se toma el

tema, la estructura y fragmentos enteros que son reinterpretados hasta crear una enorme ironía que termina por abarcar todo lo dicho en el texto, de manera tal que cualquier alusión se vuelve polémica. Este aludir polémicamente a otra práctica es lo que Hutcheon define como parodia y, en ese sentido, la novela analizada no deja lugar a duda de que realiza parodias. Son claramente imitaciones irónicas de otros discursos. Una vez aceptada estas imitaciones de diversas retóricas como una práctica paródica, queda por definir su papel en cuanto a la expresión y producción del poder.

La relación entre hipotexto e hipertexto puede ser de respeto y contener una fuerza conservadora o puede ser una relación transgresora que busque revolucionar. De cualquier forma, para que exista una parodia debe de existir un discurso parodiado que puede ser aceptado, admirado, reverenciado, ridiculizado o rechazado. Sin embargo, en el caso de la parodia irónica, ésta se vuelve un arma que destruye el poder del discurso y permite poner en tela de juicio conceptos como saber, superior, inferior, identidad, verdad e incluso Historia y Literatura como productores de conocimientos. “Parody could be seen, as an act of emancipation: irony and parody can act to signal distance and control in the encoding act”³⁴⁸ y esto es precisamente lo que, en particular, busca Roa Bastos en cada uno de los distintos tipos de discursos parodiados y en general, la parodia irónica, que libera al lector de una serie de absolutos y le permite dar entrada a otras posibilidades, como el de que la Historia no sea siempre cierta, el de que los textos constituyen una red a la que llamamos cultura o realidad y que no es otra cosa que un constructo o el de que la literatura sea algo más que un reflejo de la realidad. *Yo el Supremo* nos obliga a pensar dos veces en el significado de conceptos que siempre hemos dado por sentados como los de memoria, escritura, lectura... El solo hecho de descubrir que algo puede ser diferente a como lo

³⁴⁸ L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, p.96.

pensábamos es por sí solo ya un acto de oposición al *status quo* y, desde esa perspectiva, la novela no tiende a lo conservativo sino a lo revolucionario. Cuestionan nuestra realidad desde diversas perspectivas. Pues, hasta cierto punto, somos lo que hemos construido con nuestra historia, nuestra memoria y la novela no deja nada en pie, la única certeza que podemos tener es que no existen certezas, que la lengua es algo vivo que se mueve avanza, construye; que la Historia no son hechos fijos e irrefutables sino interpretaciones de los mismos, condicionadas por una ideología determinada en un momento determinado.

Lograr lo anterior supone intenciones muy precisas por parte del autor. En general, cualquier escritor supuestamente controla el acto codificador aunque no sea consciente de ello, sin embargo la ironía y la parodia implican un cuidado especial de este control. De hecho, Booth³⁴⁹ dice que para que la ironía y, en este caso también la parodia, sean entendidas por el lector, éste debe de compartir ciertos valores y códigos con el escritor o bien, el mismo autor debe dar pistas si quiere ser decodificado de una manera específica, lo cual quiere decir que el autor realiza una elección y una manipulación conscientes de los códigos que usa³⁵⁰. No existe duda de que la ironía, ayudada por la parodia, las alusiones y las citas, pueden actuar como una especie de emblema de aprendizaje, es decir como una guía que permita reconocer el discurso oculto tras de los discursos dichos y ver cómo se construyen esos discursos, con lo que hace posible el cambio, aun el más radical. Es decir, si el lector es capaz de reconocer en el discurso del dictador de la novela el discurso de los políticos, esto perpetuará, supuestamente, esta forma discursiva. Sin embargo, el efecto paródico está cargado de tal ironía que, aun en el caso de desconocer el tipo de discurso al que se hace referencia, el lector no puede evitar notar la burla que se realiza hacia el discurso

349 W. Booth, *Retórica de la ironía*, p.36.

350 Una excepción sería el caso de la ironía inconsciente, pero en el caso de la parodia, el sólo hecho de compartir el conocimiento del hipertexto y los códigos de la parodia, implica ya un sistema de códigos compartidos.

político.

Obviamente, la identificación y el conocimiento potencian el efecto irónico. Esto, el necesario reconocimiento por parte del lector de lo imitado, lo dicho de manera oculta y, si es posible, de la intención paródica e irónica, es una de las trabas más grandes con las que se encuentran la ironía y la parodia como elementos de concientización y liberación. Pero el problema está relacionado con el alcance, llamémosle masivo del texto escrito por Roa Bastos, que presenta una gran dificultad para su lectura y una infinidad de discursos parodiados. La realidad es que a medida que decrece en el mundo el número de lectores, decrece el alcance de este tipo de estrategias literarias, sin embargo, en la actualidad, la parodia y la ironía están presentes en casi todas las manifestaciones culturales, desde aquellas exquisitas y elitistas, hasta las más masivas como las telenovelas. De hecho, la parodia y la ironía en gran parte del arte del siglo XX, fueron una forma mayoritaria de estructuración temática y formal que envuelve lo que Hutcheon llama “procesos de integración modeladora”³⁵¹. Como tal, es una de las formas más frecuentemente tomadas por la auto-reflexión textual – y aquí me refiero a todo tipo de textos- tanto en el siglo pasado como en el actual. Pero más allá del problema del alcance, de lo que sí podemos estar seguros es de que los textos como *Yo el Supremo*, llevan obligatoriamente a algún tipo de concientización para aquellos que tienen acceso a este tipo de lecturas.

Pero más allá de lo tentador que puede ser pensar en la parodia y la ironía como formas de liberación que llevan hacia la desestabilización de las formas establecidas de poder y por lo tanto a una conciencia del propio ser, encaminada a una redistribución más justa del poder y a pesar de que la novela de Augusto Roa Bastos parecieran ir en esta dirección, queda claro que cualquier concepto nuevo creado o la desaparición de cualquier viejo tabú o creencia no tiene que ir

³⁵¹ L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, p. 101.

forzosamente hacia el equilibrio del poder, sino que puede, simplemente, presentar una nueva forma, un nuevo discurso del poder. De hecho éste parece ser el camino mostrado por el propio dictador, sin importar el caos, la ambigüedad o la capacidad de dar una polivalencia a hechos y conceptos, siempre existe una forma de poder presente, ya sea el de la lengua, el de la nación, el de la Historia, el del pueblo.

El rechazo de la escritura, específicamente, es tan sólido que lleva al Supremo a producir un discurso que incluso va en contra del propio lenguaje humano. De allí su preferencia por la comunicación animal. Sin embargo, la novela tiene un final contrario. Allí, la escritura es presentada como una fatalidad que culmina con la desintegración del sujeto-Supremo y con el propio texto, el cual termina, literalmente, digerido por insectos. Con ello, la escritura desaparece incluso en su nivel material. En otro nivel, ese final revela la imposibilidad del discurso del Supremo contra la escritura: por un lado, su escritura ha sido producto de una copia tan fiel que ha puesto en entredicho la autoridad del Supremo; por otro, la idea según la cual que para escribir la historia de una persona hay que necesariamente convertirse en esa persona, resulta aplicada al propio Supremo: Sultán, su perro, termina convertido en un doble del Supremo con lo que su unicidad termina puesta en cuestión: en ese momento, además, la autoridad del Supremo desaparece y este termina literalmente convertido en una larva, condenada a tragar sus propios escritos si es que estos existen realmente.

Escribir produce la imposibilidad de la realidad. Impide ver la realidad y la falsifica. Detiene el movimiento de los objetos fijándolos por medio del artificio. Destruye lo que El Supremo denomina lo parlante-visible: “Escribir dentro del lenguaje hace imposible todo objeto, presente, ausente o futuro... este discurso que no discurre, este parlante-visible fijado por artificio

en la pluma". Sólo el Supremo, a través de una esfera de cristal que tiene empotrada en su pluma es capaz de ver la realidad.

En conclusión, lo que la novela ha mostrado es que las ideas lingüísticas del Supremo constituyen la base de un discurso autoritario cuya finalidad es la apropiación del habla y escritura de todos sus sirvientes. La expresión material de ese poder son sus políticas de censura y encarcelamiento de enemigos. Sin embargo, su rechazo de la escritura no es profundo: en el fondo cree que tras la oralidad yace un orden escritural. Lo que hace con la oralidad es manipularla y acomodarla a sus intereses políticos. La apropiación va más allá cuando quiere hablar por toda la naturaleza. Sin embargo, esa pretensión recibe un castigo que parece ser explicado por las teorías del alma de los "hombres-del-bosque". En esa lógica, cabe preguntarse si el Supremo sufrió la pérdida de su alma-chica por haberse atrevido a usurpar a la naturaleza de su lugar en el sistema cosmológico de los antiguos paraguayos:

Dice que ve enteramente vacío el interior de Su Señoría. No hay más que huesos, dice. Las tres almas se han ido ya. Queda únicamente una cuarta alma, pero él no la ve. Dile que mire, que vea. La sombra es más difícil que el huevo. Dice que no tiene poder sobre ella; que no la puede ver. Dice, Excelencia, que aunque soplara hasta quedarse sin resuello, los espíritus auxiliares de la curación no podrán penetrar ya en el vacío-sin alma del cuerpo. Soplará y escupirá hasta que se le seque y se le caiga la boca. La piedra grande de la muerte ha caído adentro y ya no hay forma de sacarla. Esto dice el nivaklé, Excelencia³⁵².

La novela termina con cualquier certeza o nos deja tan sólo la misma de que alguien "dice que". De lo que sí podemos estar seguros es de que, sin importar qué nuevos discursos aparezcan, cuántas nuevas formas de expresión y de poder creemos o si el mundo mejora o no, la parodia y la ironía, al igual que otras formas de desestabilización, siempre estarán listas para cuestionar e impedir que nos anquilesemos en una situación sin salida. Así es que, a pesar de que

³⁵² A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, p. 297.

supuestamente las utopías hayan desaparecido junto con la modernidad, a mi me queda la esperanza de que siempre los discursos se podrán cuestionar, deconstruir y cambiar, y si esto es así, significa que nuestra concepción del mundo y nuestro propio papel en él, siempre pueden mejorar.

Por delante quedan, entre varias tareas, la posibilidad de categorizar los discursos a partir de la problemática del productor y el porqué de su producción; la eminente necesidad de revisar los textos híbridos que se encuentran en la frontera entre Historia y Literatura. Otra posibilidad que surgió a partir de este trabajo es la de elaborar una historiografía del poder a través de determinados textos literarios. Sin embargo, lo que me parece aún más atractivo y en la misma línea de esta investigación, es el explorar diversas formas de recusar y minar los discursos de poder que presenta la Literatura en su choque con la Historia.

ANEXO

Esta tabla está dividida en cuatro partes, la primera, Desarrollo, que en un intento por determinar el modo tropológico dominante de la totalidad del texto, presenta una síntesis tanto del contenido del texto capítulo a capítulo, como de los tropos que aparecen dentro de éste, así como el modo tropológico que aparece en cada apartado. Así pues, un capítulo que presente una serie de metáforas puede ofrecer una visión metonímica o irónica de los hechos y estar contenido dentro de un texto cuyo modo tropológico dominante sea metonímico u otro diferente. La segunda parte, Trama, nos indica el estilo de entramado elegido por el autor en general y que parte de esa trama cumplen los capítulos. La tercera parte, Argumentación, se refiere a la función como parte del argumento general que cumplen los capítulos, ya sea como disparador de los hechos, desarrollo o consecuencia. La última parte, Implicación ideológica, trata de dar una visión general del tipo de ideología que implica la elección de los tropos, la forma de entamar y la situación dentro del argumento de los diversos acontecimientos históricos.

CAPÍTULO	DESARROLLO	TRAMA	ARGUMENTACIÓN	IMPLICACIÓN IDOLÓGICA
I ORÍGENES	<p>Comienza por crear imágenes metafóricas sobre el padre y nos lo presenta como un ser misterioso y heroico. Más adelante empieza a desmenuzar la historia del papá y aparecen algunas facetas no tan nobles. Sin embargo, al final, termina por engrandecer la imagen paterna.</p> <p>La parte sobre la madre sirve tan sólo para sustentar la imagen de aristocracia del futuro dictador y a una la idea de nobleza y aristocracia a la de civilización.</p> <p>En “Niñez” comienza a crear la gran metáfora del hombre estudioso y por lo tanto “civilizado”.</p> <p>A pesar de que en este capítulo lo que abundan son las metáforas sobre civilización y barbarie, dentro del texto general, el capítulo forma parte de una serie que describe diversas facetas del dictador y de su formación.</p> <p>Nada de lo presentado en este apartado es indispensable y tan sólo alimenta la imagen de Gaspar de Francia.</p>	<p>Busca ser una tragedia, pero no lo logra porque, primero que nada la tragedia o más bien lo trágico funciona de manera diferente en un drama y en una narración. Sin embargo, si consigue crear una atmósfera patética, es decir de sufrimiento, dolorosa; no encontraremos en todo el libro una sola ocasión festiva. El personaje principal siempre, sin importar los hechos, aparece como una figura inocente y sufriente que mueve a la</p>	<p>La forma de entramar elegida se asocia con una argumentación mecanicista donde rigen las leyes causales. Apuntala la justificación de algunos de los actos del Supremo como causa de los acontecimientos históricos.</p>	<p>En apariencia, el texto presenta una ideología radical que permanentemente justifica las acciones del dictador en la necesidad de reconstruir la sociedad colonial sobre las nuevas bases de una nación independiente, lo cual corresponde a la argumentación mecanicista. Sin embargo, por momentos esta pareciera ser la ideología del personaje y no la del autor.</p>

		<p>compasión, pero lo realmente trágico de la figura del Supremo es su falta de coherencia.</p> <p>Este capítulo establece los antecedentes del Supremo y pretende presentarle como a una persona que desea ser de “noble cuna”.</p>		
II CORDOBA	<p>Relata los años de estudios del dictador, afirmando la superioridad intelectual del protagonista; intenta humanizar al personaje mediante el relato de hechos individuales “buenos” y “malos” -estos últimos siempre justificados- y resume elevando a Gaspar de Francia casi a santo: “...es ya doctor [...] y ha recibido su grado de San Alberto, un hombre que en todo el Virreinato tiene fama de sabio y santo.” (51)</p> <p>Dentro del texto general, el capítulo añade nuevas características a la figura de El Supremo y va presentando la idea de que todo lo que el dictador haga, obedece a una causa determinada.</p>	<p>Forma parte del intento de creación de una imagen heroica, de un protagonista dispuesto a enfrentar al mundo.</p>	<p>Va preparando el terreno para los futuros acontecimientos :“sus compañeros le llamaban el <i>Dictador</i>” (44)</p>	<p>La ideología del autor aparece de forma clara a lo largo del texto.</p> <p>Constantemente afirma la necesidad de pasar de lo incivilizado a lo civilizado, de la dependencia a la absoluta independencia, sin importar el costo de este cambio y, en él, justifica todas las</p>

				<p>barbaridades de la dictadura del Supremo. Pero, debemos recordar que estos hechos han sucedido en el pasado del autor no en su presente. En este capítulo, específicamente, destaca la importancia de que Gaspar de Francia sea un hombre educado.</p>
<p>III PROFESOR Y ABOGADO</p>	<p>Comienza por establecer la idea de “La vida es quieta, dulce, rutinaria.” (53) en el Paraguay, al igual que la vida del mismo Francia, en contraposición de la vida “salvaje” y disipada llevada en Córdoba. Nos presenta mediante diversos hechos como “injustamente” se va haciendo de enemigos: “Se trataba de una venganza” (57). Intenta contraponer las magníficas cualidades del supremo v.s. los defectos de sus enemigos de maneras un tanto obvias: “la fórmula de su letra era no sólo bella, sino elegante, de hermoso tipo caligráfico.” v.s. “Era maestro en el arte de la intriga y el pasquín difamatorio”. Cierra realizando un resumen de sus grados académicos. Dentro del texto general, el capítulo enfatiza su formación académica.</p>	<p>Primera prueba de toda una serie en la que siempre saldrá vencedor, de una u otra manera, hasta culminar en la dictadura perpetua y, finalmente, su muerte. La serie de desgracias que el Supremo tendrá que superar siempre implicarán un estado de división entre el protagonista y</p>	<p>Comienzan a aparecer los futuros contrincantes. La injusticia con que tratan a de Francia, justifica, más adelante, los actos terribles que contra ellos cometerá el dictador.</p>	<p>La importancia de este capítulo reside tan sólo en mostrar al Supremo como una persona “culto” y “educado” frente a la barbarie y esto tiene una carga ideológica específica sobre todo en un país con casi un 2% de población indígena que fue ignorada durante años y para un texto que fue escrito en 1942, cuando Paraguay estaba bajo un régimen dictatorial.</p>

		“hombres terribles”.		
IV EN LA VIDA PRIVADA	<p>Se presentan ciertas metáforas como: “en Córdoba ha llevado una vida monacal.” (65) para justificar sus siguientes acciones: “Se convierte en loco adorador de Venus”.</p> <p>Nos relatan una serie de actos, llamémosles negativos, cada uno perfectamente justificado en una condición de víctima “¿Pero valdría algo -se habrá preguntado muchas veces- hacer tanto sacrificio por el decoro de un (su) nombre [...] cuando [...] su padre, y sus hermanos [...] lo arrastran en bacanales...” (65), que terminan por formar una imagen positiva. En esta misma fase se nos presenta de nuevo el retorno a la cordura y se sigue creando la figura humana pero superior.</p> <p>Un rasgo nuevo aparece y se justifica: el odio a las clases superiores. Se sintetiza presentando al protagonista decidido a enfrentar a “<i>las especies irracionales</i>”(77)</p> <p>Dentro del texto general, el capítulo, aunque hasta cierto punto históricamente irrelevante, agrega una pieza más a la figura de El Supremo.</p>	<p>Se presenta el gran motivo de división entre el futuro dictador y el resto de los hombres: el odio a las clases altas. Esta es una de las tantas incongruencias que no permiten que la figura del Supremo llegue a héroe, pero la misma extensión del relato y las características propias de la narración impidan que una figura histórica como ésta alcance la congruencia total.</p>	<p>Se comienzan a acumular los hechos que llevarán al levantamiento de independencia y a justificar las acciones del Dr. Francia para que no parezca un traidor de España.</p>	<p>A pesar de que Chaves deja clara la importancia de la independencia, no permite que su personaje aparezca como un traidor al orden imperante. Es sólo la situación lo que le lleva a actuar de una forma determinada. Lo cual nos lleva a cuestionar qué tan radical puede llegar a ser esta ideología.</p>
V ALACALDE DE PRIMER VOTO Y DIPUTADO A LAS CORTES	<p>Se da una imagen general de lo que sucede en España. Continúa con el proceso de elaboración de la figura del Supremo. Sintetiza el capítulo con la idea que el héroe está formado, sólo le resta esperar: “La hora de la</p>	<p>La mayor parte de los capítulos mezclan episodios de enfrentamientos</p>	<p>Punto de partida para la “revolución”.</p>	<p>Lo que dejan claro estos capítulos es la importancia que la paz tiene para el autor, lo que es</p>

	<p>revolución estaba cercana...” (89) De aquí en adelante los capítulos parecen estar destinados a desglosar el patriótico desempeño del Supremo y su subida al poder.</p>	<p>con la construcción de la figura de El Supremo.</p>		<p>sumamente curioso en un hombre que ha sido desterrado por una dictadura.</p>
<p>VI <i>La revolución del 25 de mayo.</i></p>	<p>Se crea la imagen de paz en el Paraguay en contraposición al frenesí revolucionario de Buenos Aires. Se comienzan a desarrollar los sucesos relacionados con la futura independencia, donde Francia aparece como la voz que dictamina: “<i>el gobierno español ha caducado en el continente</i>”. Se continúan justificando sus odios y se resume con la derrota del españolismo. El capítulo, aunque aborda hechos relacionados con la futura independencia del Paraguay, parece estar destinado a alimentar la figura del personaje como si los hechos históricos hubieran conformado la figura y fueran el pretexto para que él se convirtiera en lo que sería más adelante.</p>		<p>Es un episodio de desarrollo en el proceso de independencia y en la obtención de poder.</p>	<p>La paz, aunque sea ficticia, como valor supremo.</p>
<p>VII LA REVOLUCIÓN DEL 14 Y 15 DE MAYO</p>	<p>Recapitulación de hechos donde el ejército paraguayo es el vencedor. Se van asentando hechos determinantes para la independencia y se termina con una síntesis del pensamiento de Francia</p>		<p>Estos capítulos de desarrollo de la lucha de independencia, parecieran tener el mismo peso que aquellos donde se describe la vida familiar, amorosa o escolar del héroe; sin embargo, esos capítulos, los que se refieren a la vida específica del</p>	

			personaje, son relatados con mayor pasión que los que tienen una carga histórica general.	
VIII EN LA PRIMERA JUNTA	<p>Gaspar de Francia prosigue con la “construcción” de una nación independiente: “El doctor Francia no se dormía.... comenzó a trabajar en la futura constitución del Congreso”(117)</p> <p>El gobierno paraguayo empieza a tomar forma y en cada paso se resalta la importancia de Francia.</p> <p>Sintetiza con un hombre listo para gobernar magnánimamente: “Ha cambiado de maneras, se vuelve amable, gentil.” (127)</p>		Desarrollo de la independencia: Paraguay se independiza de España pero aún tiene que lograr ser reconocido como República.	Sobre los hechos históricos resaltan las actitudes del personaje.
IX RETIRO DE LA JUNTA	Es un capítulo más de desarrollo que habla principalmente de la necesidad de liberarse de Buenos Aires.		Desarrollo. Buenos Aires intenta apoderarse de Paraguay.	La absoluta independencia es lo que justifica todo.
X RETORNO A LA JUNTA	Desde aquí Francia ya comienza a dirigir el país.		Desarrollo, aunque es un punto importante en la carrera política del protagonista.	
XI CÓNSUL DE LA REPÚBLICA	<p>Resumen de la situación del país que presenta la imagen de una independencia amenazada.</p> <p>Hechos destacados de la actuación de Francia quien ya se encamina hacia la dictadura y sintetiza mostrándonos el futuro: “Durante treinta años no entraría otro enviado platense en territorio paraguayo” (167)</p>		Se rompen relaciones con Buenos Aires.	
XII EL CONSULADO	Capítulo que forma parte del proceso de descripción de los hechos acaecidos en la vida de		El poder político de Francia crece.	

	Francia.			
XIII DICTADOR TEMPORAL	Se continúa con la descripción del trabajo del dictador: “... Francia ajustaba los últimos resortes de la máquina oficialista.” (177) Continúa siendo un capítulo de desarrollo.		Desarrollo político del Dr. Francia	
XIV DICTADOR PERPETUO	Se destaca nuevamente la paz interna del Paraguay <i>v.s.</i> la anarquía del exterior. Se describe paso a paso como se llegó a la dictadura perpetua. Este capítulo tiene la particularidad de sintetizar toda la primera parte del libro.	Se nos muestra al héroe ya formado y vencedor, dispuesto a enfrentar nuevas pruebas.	Se cierra una etapa y se abre un capítulo importante tanto para el protagonista como para Paraguay: “... se disolvió el Congreso para no volver a reunirse en un cuarto de siglo.” (195). Los sucesos relatados son presentados como causa y justificación para las acciones del personaje.	La consecución de la paz y la independencia demuestran que el precio pagado vale la pena y sientan las bases para el sostenimiento de esta paz y esta independencia a cualquier costo.
XV EL SUPREMO	Con este capítulo se inicia una segunda parte del texto. Nuevamente se comienza con la imagen del personaje y se continúa con el despliegue de cada una de las partes de la imagen completa del dictador perpetuo y su dictadura. Aquí obtenemos la parte correspondiente a su carácter, su personalidad.		Boceto del personaje	Es sintomático que la segunda parte del texto arranque con una descripción de la personalidad y no de la situación histórica.
XVI LA MÁQUINA DICTATORIAL	Comienza el desarrollo de la segunda parte del texto. En éste apartado, aparentemente se describe el funcionamiento administrativo de la dictadura, sin embargo, en realidad habla de la actitud del Supremo hacia sus subordinados y de su absoluta		Nuevo punto de partida.	

	honestidad.			
XVII EL EJÉRCITO	La dictadura depende del ejército pero su abastecimiento, a pesar del dictador, depende del exterior: “Este señor de un mundo que pretende bastarse a sí mismo y de un pueblo que no tiene más dueño que él, necesita mendigar, tendida las manos, un centenar de carabinas, unos barriles de pólvora... Y pagar a los traficantes los precios más exorbitantes e injustos. Y controlar personalmente cartucho por cartucho.” (235) Justifica el afán controlador del dictador.	Nueva serie de pruebas de las cuales también el héroe saldrá parcialmente victorioso.	Desarrollo de la dictadura.	
XVIII AMENAZAS DL EXTERIOR	A través de los distintos intentos del Plata y de España por invadir Paraguay, se nos presenta la actitud casi patológica del Supremo frente al exterior y los extranjeros.		Desarrollo de la dictadura	Justifica la xenofobia total en la preservación de la soberanía paraguaya.
XIX RELACIONES CON EL BRASIL	La descripción de estas relaciones sirven de pretexto para mostrar la obsesión por autonomía y reconocimiento del Paraguay, que son unos de los ingredientes principales de la suprema dictadura.		Desarrollo de la dictadura.	
XX EL AISLAMIENTO	Reafirma la idea de Paraguay aislada igual a paz, exterior igual a anarquía, con lo cual intenta exonerar al dictador de todos sus excesos.		Recopila los últimos diez años de dictadura	
XXI LA CONJURACIÓN	A pesar de que en este apartado se presenta con mayor fuerza que en cualquier otro, el descontento de la clase alta, se reafirma nuevamente el carácter coherente y básicamente honesto del Supremo: “Si bien el gobierno actuaba con guantes blancos, diversas medidas como las constantes multas, crearon agrio rencor.” (271) Al final sintetiza con la idea de que se cometieron injusticias en ese periodo.	Se reafirma el intento de crear la imagen de héroe trágico que lucha contra los obstáculos, intentando reestablecer el orden social.	El Supremo vence cualquier tropiezo que se presente en su camino.	El autor intenta mostrar cierto equilibrio en sus juicios sobre la dictadura y los otros, entendiéndose por otros a los aristócratas.

XXII LA GRAN EMPRESA	Muestra los aspectos relacionados con la economía y de paso ahonda en los aspectos negativos de la dictadura aunque, nuevamente, queda todo justificado. Después de narrar cómo aprovecha una plaga de garrapata para acabar con el ganado de sus enemigos nos dice “Pero no sólo la agricultura y la ganadería progresaron. El ensayo autárquico trajo el florecimiento y auge de las pequeñas industrias.” (292); “...trajo una situación financiera óptima.” (294); “Mediante el fortalecimiento de la economía y la honradez de la administración, la Dictadura tuvo relativo éxito...” (295)		Se consigue la absoluta autonomía del Paraguay.	
XXIII UN RÉGIMEN DESPÓTICO	El propósito real de este capítulo es el presentar la visión exagerada que en el exterior se tenía sobre la dictadura del Supremo.		Muestra muy poco de los acontecimientos históricos del paraguay.	
XXIV EL ESTADO Y LA IGLESIA	A pesar de las medidas excesivas para separar Iglesia de Estado se consigue un fin mayor: la soberanía de la República.	El orden social por encima del individuo, visto como una “epifanía de ley” que gobierna la existencia humana, es una característica típica de la tragedia. Sin embargo, la multitud de veces que Chaves pone de evidencia la		

		predilección del dictador por su propia persona, impiden que la fórmula “sociedad por encima del individuo” se cumpla.		
XXV PRISIÓN DE BONPLAND	Se justifica la xenofobia del dictador. El capítulo comienza y termina con la misma frase: “ <i>Jamás debes creer a los Europeos, ni fiarte de ellos de cualquier Nación que sean.</i> ”(345) Francia, el país, se niega a solicitar de una nación a otra en igualdad de circunstancias la liberación de Bonpland, por lo cual ésta no es concedida.		Bonpland el compañero de Humboldt es hecho prisionero.	
XXVI MISIONES GARCÍA COSSÍO Y CORREA DA CÁMARA	El capítulo describe las políticas comerciales de la dictadura y, al igual que los capítulos anteriores, va alimentando la buena imagen del dictador: “Más que impedir el comercio, lo que el Dictador quería era controlarlo estrictamente.”(350) Se sigue desarrollando la justificación de casi todas las acciones del protagonista. También se reafirma algo que ya se venía presentando: el dictador tiende a proteger a los indios y a los pobres del Paraguay, en contraposición a la actitud que tiene para con los extranjeros y aristócratas.		Brasil reconoce a Paraguay como una república independiente.	La ideología del autor se ha ido aclarando a través de los capítulos. Defiende al dictador porque está en contra de las oligarquías con las que el dictador termino para formar a Paraguay como nación independiente.
XXVII FRANCIA Y FERRÉ	Se trata sobre la política exterior del Supremo Dictador, a la vez que se le continúa ensalzando: “La no intervención es una línea de conducta que seguirá inflexible, desechando venganza, halagos,		Se desarrolla sobre los problemas con la provincia de Corrientes.	

	<p>tentaciones. Esta fidelidad a los principios, esta pertinacia en la ruta elegida, caracteriza e ilumina la construcción dictatorial.”(364)</p>			
<p>XXVIII SEGUNDA MISIÓN CORREA DA CÁMARA</p>	<p>Este es uno de los pocos capítulos que muestran las características negativas del dictador. En él, a través de la visión de un embajador extranjero, el Supremo parece caer en la necesidad en cuanto a las relaciones con el exterior. Sin embargo, en la balanza total, queda tan sólo como un rasgo que humaniza a la imponente figura.</p>		<p>De los problemas con las naciones vecinas.</p>	<p>A pesar de que pareciera existir un intento de objetivación, la ideología continúa siendo clara: el fin justifica los medios. Y este fin no es otro que la paz y la independencia.</p>
<p>XXIX LIBERACIÓN DE BONPLAND</p>	<p>El capítulo, al igual que casi todos, está destinado a elevar y mantener la buena imagen del dictador: “El hombre que desde hace doce años tiene las riendas del gobierno de Paraguay y ha sabido acallar las pasiones y mantener la tranquilidad interior y exterior de los vastos estados que gobierna, a pesar de las intrigas y de las revoluciones de los gobiernos vecinos...” (392). En él se aclara que, a pesar del encierro al que sometió a Bonpland y del clamor de América y Europa por su liberación, el explorador francés estaba francamente cómodo en el Paraguay y no veía necesidad alguna para ser “liberado”.</p>		<p>Detalla la estancia de Bonpland en Paraguay.</p>	
<p>XXX FRANCIA Y ROSAS</p>	<p>Aquí se comienza a realizar la síntesis del texto. Mediante un paralelismo entre Juan Manuel de Rosas, dictador argentino, y José Gaspar de Francia, se destacan las características principales de la dictadura del Supremo y se nos entrega el saldo positivo como resultado de casi 30 años de</p>	<p>A pesar del sufrimiento del Supremo y de la conmoción continua de su mundo, al final,</p>	<p>Es el resumen final de un largo período de dictadura.</p>	<p>El saldo está a favor de la construcción de la nación y cierta justicia social.</p>

	dictadura. Además, al dar la visión de Rosas sobre Gaspar de Francia, se consigue el “espaldarazo” de un contemporáneo: “... <i>siempre lo consideraré cuando menos prudente en su aislamiento.</i> ” (410)	se supone, hay un saldo positivo.		
XXXI HOSTILIDADES CON CORRIENTES	Al tratar sobre las últimas hostilidades sostenidas con la vecina provincia, el autor, aprovecha para dejar en claro que, hasta sus últimos momentos fue un gobernante justo que trató bien a los emigrados.		Resumen	
XXXII AL FINAL DE LA JORNADA	En esta síntesis final Chaves intenta ser más objetivo en cuanto a la figura del Supremo, sin embargo, la acumulación de imágenes positivas a lo largo del texto, más las que inevitablemente intercala en este capítulo, terminan por fortalecer la imagen mítica del dictador.		Resumen	El autor aprovecha para declarar su inconformidad con ciertos aspectos inherentes a cualquier dictadura.
XXXIII LA JORNADA FINAL	Relata los últimos días del dictador y continúa con la síntesis comenzada en el capítulo anterior.	Finalmente el dictador muere y su mundo queda en caos. La reconciliación con el orden humano es parcial, está dentro del orden de la resignación a las condiciones en que el hombre puede y debe trabajar en el mundo. No alcanza los niveles de la tragedia clásica	El final del dictador y su dictadura.	La sociedad quedó, sin duda, reestructurada sobre nuevas bases. Las de una nación no sólo independiente, sino totalmente aislada.

		aunque sí explota lo trágico de la existencia.		
XXXIV EL FINADO	Muestra la situación en la que Paraguay queda al morir el Supremo Dictador y, aunque intenta llegar a presentar una imagen equilibrada de la dictadura, no lo consigue. Nuevamente termina por reafirmar la imagen positiva.	Se reinicia la saga trágica del Paraguay. Aunque con el supuesto aprendizaje de cuáles son “los límites de lo que se puede pretender y lo que se puede legítimamente proponer en la búsqueda de seguridad y salud en el mundo.” (White 1992,20)	La historia de Paraguay queda abierta al caos.	El precio del aislamiento y de la dictadura es altísimo, a pesar de que el autor intente justificarlo en la necesidad de independizarse.

BIBLIOGRAFÍA

- Aceves, Raúl, *et al.*, *Acercamientos críticos a Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*. Guadalajara, México: Universitaria de Guadalajara, 1990.
- Adams, Richard Newbold, *La red de la expansión humana*, Trad. Megan Thomas, México: Ediciones de la Casa Chata, 1978
- Andreu, Jean *et al.*, *Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*, Potiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1976.
- Anthropos, Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 115, 1990. Número especial dedicado a Augusto Roa Bastos. Incluye estudios de José Carlos Rovira, Teresita Mauro, Paco Tovar, Mercedes Gracia Calvo, Fernando Burgos, Fernando Moreno Turner y Milagros Ezquerro.
- Báez, Cecilio: *Ensayo sobre el Dr. Francia y la Dictadura en Sudamérica*, Asunción: El Lector, 1996.
- Bareiro Saguier, Rubén, *Augusto Roa Bastos: caídas y resurrecciones de un pueblo*, Montevideo: Trilce, 1989.
- Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, trad. de Stephen Heat, Londres: Fontana, 1977.
- _____, "La muerte del autor", *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós, 1987
- _____, *Mythologies*, Trad. Annette Lavers, NY: Hill and Wang, 1972
- _____, *Le plaisir du texte*, Paris: Éditions de Seuil, 1973
- Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989
- _____, "Apuntes 1970-1971". en: *Estética de la creación verbal*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1995
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*, versión castellana de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Madrid: Taurus, Alfaguara, 1986.
- Breen, T. H., "An Empire of Goods: The Anglicization of Colonial America, 1690-1776", *Journal of British Studies*, núm. 25, octubre de 1986, pp. 467-499.
- Brook, Peter, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Massachusetts: Universidad de Harvard, 1992.

- Brude-Firnau, Gisela y Karin Jutta MacHardy, *Fact and Fiction: German History and Literature, 1848-1924*, Edition Orpheus, 2, Tübingen: Francke Verlag, 1990.
- Burgos, Fernando, *Las voces del karái: estudios sobre Augusto Roa Bastos*, Madrid: EDELSA/EDI 6, 1988.
- _____, "‘Borrador de un informe’: duplicidades de la escritura", *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 115, 1090, pp. 51-54.
- _____, "Historia e intrahistoria en la cuentística de Augusto Roa Bastos", en *Augusto Roa Bastos. Premio Miguel de Cervantes 1989*, Barcelona: Anthropos/Ministerio de Cultura, 1990, pp. 111-123.
- Butler, Judith, *Cuerpos que importan*, Colección Género y Cultura, México: Paidós, 2002.
- Cabanellas, Guillermo, *El dictador de Paraguay Dr. Francia*, Buenos Aires: Claridad, 1946.
- Campbell, Joseph, *Mitos, sueños y religión*, Barcelona, Editorial Kairós, 2006
- Carvajal, Brent J. *Historia ficticia y ficción histórica. Paraguay en la obra de Augusto Roa Bastos*, Madrid: Pliegos, 1996.
- Calviño Iglesias, Julio, *La novela del dictador en Hispanoamérica*, Madrid: Cultura Iberoamericana, 1985
- _____, "Augusto Roa Bastos y la gran melopea de lo mismo". *Ínsula*, n° 562, oct. 1993, p. 19-20.
- Certeau, Michel de, "La operación histórica", en Jacques le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia*, Barcelona: Laia, 1978.
- Chaves, Julio César, *El Supremo Dictador, Biografía de José Gaspar de Francia*, Madrid: Atlas, 1964.
- Colley, Linda, *Britons: Forging the Nation 1707-1837*, New Haven: Yale University Press, 1992.
- Doctorow E. L., "False Documents", en E. L. Doctorow, *Essays and Conversations*, ed. de Richard Trenner, Pinceton: Ontario Review Press, pp. 16-27.
- Eagelton, Terry, *Sweet Violence, The Idea of the Tragic*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

- _____, *Ideología, una introducción*, trad. Jorge Vigil Rubio, Paidós Básica 94, España: Paidós, 1997.
- Edelman, Murray, *Political Language, Words that Succeed and Policies that Fail*, New York: Academic Press Inc., 1977.
- Ellis, Kateh, "Poder sin responsabilidad: las palabras en Yo el Supremo", *Casa de las Américas*, núm. 98, julio-septiembre de 2002.
- Escobar Herrán, Guillermo L. *La figura del dictador como tema literario (Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez)*. Bonn: Univ Diss. Notation, 1979.
- Fairclough, Norman, "Register, Power and Sociosemantic Change", *Functions of Style*. Eds. D. Birch and M. O'Toole, Londres: Frances Pinter, 1988
- Ferrer Aguero, Luis M., *El universo narrativo de Augusto Roa Bastos*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 1981.
- Ferrero, Guglielmo, *Poder. Los genios invisibles de la ciudad*, Madrid: Tecnos, 1998.
- Flores y Escalante, Jesús, *Morralla del claló mexicano*, México: Dirección General de Culturas Populares, 1994.
- Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Venezuela: Monte Ávila, 1977
- Foster, David William, *Augusto Roa Bastos*, Boston: Twayne's World Authors Series, 1978.
- _____, *The myth of Paraguay in the Fiction of Augusto Roa Bastos*, Chapel Hill: University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature, 1969.
- Foucault, Michel, *El discurso del poder*, México: Folios, 1983.
- _____, *La arqueología del saber*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, 19ª edición, México: Siglo XX, 1999.
- _____, "Politics and the Study of Discourse; Questions of Method; Governmentality", *In The Foucault Effect: Studies in Governmentality. With Two Lectures by and an Interview with Michel Foucault*, ed. de Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller, 307, Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- _____, *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971
- _____, *Las palabras y las cosas*, Trad. Elsa Cecilia Frost, 31ª ed. México: siglo XXI, 2004

- _____, *Vigilar y Castigar: el nacimiento de la prisión*. México: Siglo XX, 1979
- Fournail, Georges, *Elisa Alicia Lynch- Guerrera contra los ingleses y la Triple Alianza*, Trad. Rubén Bareiro Saguier, Asunción-Paraguay: Editorial Servilibro, 2008
- Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, 76 ed. México: Siglo XXI, 2004
- Garscha, Karsten, "Augusto Roa Bastos", en Eitel Wolfgang [Hg.], *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1978, pp. 436-451.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.
- _____, *The Architext: An Introduction*, trad. de E. Lewin, Berkley: University of California Press, 1992.
- _____, *Fiction et diction*, París: Editions du Seuil, 1991.
- González Echevarría, Roberto, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, México: FCE, 2000
- Gossman, Lionel, *Between History and Literature*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.
- _____, "History and Literature: Reproduction or Signification", en *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, ed. de Robert H. Canary, Madison: University of Wisconsin Press, 1978, pp. 3-39.
- Grüner, Eduardo, *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, México: Paidós, 2002.
- Guthke, Karl Siegfried, William Collins Donahue y Scott D. Denham, *History and Literature: Essays in Honor of Karl S. Guthke*, Stauffenburg Festschriften, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000.
- Harvey, A. D., *Literature into History*, Houndmills, Basingstoke: Macmillan, 1988.
- Hobsbawm, Eric, "The Revival of Narrative: Some Comments" *Past and Present*, núm. 86 (1980), pp. 3-8.
- Huici Módenes, Adrián, *Estrategias de la persuasión: mito y propaganda política*, Sevilla: Alfar, 1996.
- Hutcheon, Linda, "Ironie, et parodie: stratégie et structure", *Poétique*, núm. 36, noviembre de 1978, pp. 467-477.
- _____, *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Arts Forms*, Chicago: University of Illinois Press, 1985.

- _____, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, Londres: Routledge, 1988.
- Infante, Sergio, *El estigma de la falsedad: un estudio sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*, Estocolmo: Stockholms Universitet, 1991.
- Jameson, Frederic, "Periodizing the 60's", en *The 60's Without Apology*, ed. de Sohnya Sayres, et. al., Minneapolis: University of Minnesota Press and *Social Text*, 1984, pp. 178-209.
- Jitrik, Noé, "Apuntes seminario de literatura latinoamericana", tomados por Concepción González en la Universidad Iberoamericana, México, octubre de 2005.
- Kellner, Hans, "Narrativity in History: Post-Structuralism and Since", *History and Theory*, núm. 26, 1987.
- Keefe Ugalde, Sharon, "Binarisms in Yo el Supremo", *Hispanic Journal* 2.1 (1980), pp. 69-77.
- Krieger, Murray, *The Tragic Vision*, Chicago: University of Chicago Press, 1966.
- Kristeva, Julia, *Séméiotiké*. Paris: Seuil, 1969
- Krynsky, Wladimir, *La novela en sus modernidades*, Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana, 1998.
- Kohut, Karl, "Yo el Supremo: reflexión histórica y realidad política actual", *Actas del coloquio franco-alemán*, 1-3 junio, ed. de Ludwig Schrader, Düsseldorf, Tübingen, Niemeyer, 1984, VIII. Iberoromania, Beiheft,
- Leenhardt, Jaques, "La dictée de Gaspar de Francia", 51, *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui: colloque de Cerisy*, ed. de Jaques Leenhardt, París: Union Générale d'Éditions, 1980, pp. 51-64.
- Lukács, Georg, *La novela histórica*, México: Era, 1962.
- Malavassi, Ana Paulina (comp.), "Historia: ¿ciencia, disciplina social o práctica literaria?" 1 *Cuadernos Teoría y Metodología de la Historia*, San José: Universidad de Costa Rica, 2006.
- Mallea, Eduardo, *Historia de una pasión argentina*, Buenos Aires: Sur, 1937
- Marcos, Juan Manuel, *Roa Bastos, precursor del post-boom*, México: Katún, 1983.
- Marini Palmieri, Enrique, *De la narrativa de Augusto Roa Bastos y de otros temas de literatura paraguaya*, Asunción: Don Bosco, 1991.

- Márquez Rodríguez, Alexis, "Arturo Ulsar Pietri y la Nueva Novela Histórica Hispanoamericana", *A propósito de «La isla de Robinson»*, Caracas; Ediciones de la Contraloría General de la República, 1986.
- Maquiavelo, Nicolás, *El Príncipe*, Santiago de Chile: Ercilla, 1933.
- Man, de Paul, *Alegorías de la lectura*, España:Lumen, 1971
- Martin, Gerald, "Yo el Supremo: The dictator and his script". En: *Forum for modern language studies*. St. Andrews (Esocia) XV (2), abril 1979. S. 169-183.
- Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Coor. Leo Pollmann, Paris: Allcala XX, 1996
- _____, *La cabeza de Goliath*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981
- Michel-Nagy, Eva, *La búsqueda de la "palabra real" en la obra de Augusto Roa Bastos: el testimoniar de la ficción*, Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1993.
- Miller, John E, *Laura Ingalls Wilder's Little Town: Where History and Literature Meet*. Lawrence, Kansas: University of Kansas Press, 1994.
- Miller, Nicola, *In the Shadow of the State: Intellectuals and the Quest for National Identity in Twentieth-Century Spanish America, Critical Studies in Latin American and Iberian Cultures*, Londres-Nueva York: Verso, 1999.
- Mink, Louis O., "Narrative Form as a Cognitive Instrument", en *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, ed. de Robert H. Canary y Henry Kozicki, Madison: University of Wisconsin Press, 1978.
- Moreno Turner, Fernando, "La noche triste de 'El Supremo'. (Un ejemplo de la estructura reflexiva en la novela de Augusto Roa Bastos)", en *Textos sobre el Texto*, Cuadernos Hispanoamericanos, 493-494, julio-agosto 1991,
- Murena, H. A., *El pecado original de América*, México: Fondo de Cultura Económico, 2006.
- Nassi, Amelia, "Bibliografía crítica de la obra de Augusto Roa Bastos", tesis de maestría, Université de Toulouse le Mirail, 1978.
- Nietzsche, Friedrich, *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, Barcelona: Joan B. Llinarez Chobert, 1988.
- Osorio, Manuel, "Conversación con Roa Bastos: Yo el Supremo; la contrahistoria", *Plural*, 22. 263, 1993, pp. 29-31.

- Ong, Walter, "From Mimesis to Irony: The Distancing of Voice", en *The Horizon of Literature*, ed. de Paul Hernandi, Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.
- Paciello, Oscar, "Inspiración romana en el pensamiento del Dr. Francia", *Cuadernos Republicanos Nro. 18, Asunción, 1981*
- Pascal, Blaise, *Pensées*, ed. de Louis Lafuma, Paris: Éditions du Seuil, 1962.
- Pappe, Silvia, *Desconfianza e insolencia: estudio sobre la obra de Augusto Roa Bastos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Pacheco, Carlos, "Introducción", en Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- _____, "Historia, ficción y conocimiento: el pasado es lo que ya no es", Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1995.
- Pageaux, Daniel-Henri, "De la imagería cultural al imaginario", *Compendio de Literatura Comparada*, trad. de Isabel Vericat Núñez, dirigido por Pierre Brunel e Yves Chevrel, México: Siglo XXI, 1994.
- Pastor Benítez, Justo, *La solitaria vida del doctor José Gaspar de Francia, dictador de Paraguay*, Buenos Aires: El Ateneo 1937
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999
- Perus, Françoise, *Historia y literatura*, México: Instituto Mora, 1994.
- Pulido Herraéz, Begoña, *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, México: UNAM, 2006.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Serie Rama, Hanover, N. H.: Ediciones del Norte, 1984.
- _____, *The Lettered City*, trad. de John Charles Chasteen, Post-contemporary Interventions, Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- Rengger, J.R., Thomas Carlyle y Alfred Demersay, *El Doctor Francia*. Asunción: El Lector, 1987.
- Rivas, Luz Marina (comp.), *La historia en la mirada*, Ciudad Bolívar: Ediciones de La Casa, 1997.
- _____, "La novela intrahistórica y el Caribe hispánico en la ficción femenina", *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias*, núm. 18, 2001, pp. 103-126.

- Roa Bastos, Augusto, "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo", *L'idéologique dans le texte XVI*, Toulouse: Travaux de l'Université, 1978. pp. 67-95
- _____, "Valle-Inclán, fundador de la saga de los dictadores latinoamericanos", ABC, Sábado Cultural, N° 257, 4-1-1986.
- _____, "Reflexion auto-critique à propose de Moi, le Suprême, du point de vue socio-linguistique et idéologique. Condition du narrateur", en *Littérature latinoaméricaine d'aujourd'hui*, París: Colloque de Cerizy, 1980.
- _____, *Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1989*, Barcelona: Anthropos, 1990
- _____, *Yo el Supremo*, 5ª ed. Milagros Ezquerro editora, Madrid: Cátedra, 2005.
- _____, "Entrevista con Raquel Chávez", publicada en *Diálogo*, n° 37, Asunción, mayo-junio 1974
- Robinson, Cecil, *No Short Journeys: The Interplay of Cultures in the History and Literature of the Borderlands*, Tucson: University of Arizona Press, 1992.
- Robinson, Lillian S. and Lise Vogel, "Modernism and History", *New Literary History*, Maryland: The John Hopkins University Press, 1971
- Rodríguez, Carlos Rafael, *Siete enfoques marxistas sobre José Martí*, "José Martí, contemporáneo y compañero", Habana: Editora Política, 1978.
- Rodríguez Alcalá, Javier, "Yo El Supremo" visto por su autor y aproximaciones", ABC, 3 de julio 2005
- Romero, Roberto A. *Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia. Ideólogo de la independencia del Paraguay* Asunción: Edición del Autor, 1990
- Ruffinelli, Jorge, "Roa Bastos: el origen de una gran novela", en *La escritura invisible: Arlt, Borges, García Márquez, Roa Bastos, Rulfo, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa*, Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1986, pp. 132-139.
- Sandoval, Adriana, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851- 1978)*, México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1982.
- Schlegel, Friederich von, "La novela en sus modernidades y la semiótica del infinito", en Gimante Teobaldi y Daniel Gustavo, "Notas sobre la `novela histórica´ argentina", *Espéculos: Revista de Estudios Literarios*, núm. 9, 1998.
- Schrader, Ludwig [Hg.], *Augusto Roa Bastos. Actas del Coloquio Franco-Alemán* (Düsseldorf, 1-3 de junio de 1982), ed. de Ludwig Schrader, Tübingen, 1984 (Beiträge zur Iberoromania, 2)

- Semana de autor: Augusto Roa Bastos* (Madrid, 11-14 de noviembre de 1985). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana/Ediciones Cultura Hispánica, 1986.
- Sosnowski, Saúl [Hrsg.], *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires: De la Flor, 1986.
- Stellini, Cristina, *Escrituras y lecturas, Yo el Supremo*, Roma: Bulzoni, 1992.
- Smith Barbara Hernstein, *On the Margins of the Scores: The Relation of Literature to Language*, Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- Stone, Lawrence, *The Past and the Present*, Boston: Routledge & K. Paul, 1981.
- _____, "The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History", *Past and Present*, núm. 85, 1979, pp. 3-24.
- Stuttgart Seminar in Cultural Studies and Heide Ziegler, *Rewriting History: Proceedings of the Fourth Stuttgart Seminar in Cultural Studies*, 06.08-8.08, 1995. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997.
- Teobaldi, Daniel Gustavo, *Notas sobre la "novela histórica" argentina*, Universidad Complutense: Departamento de Filología Española III, 1998.
- Texto sobre el texto* (2º Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos), Poitiers: Centre de Recherches Latinoaméricaines, Université de Poitiers, 1980.
- Thomas, Keith, *History and Literature, Ernest Hughes Memorial lecture, 1988*, Swansea: University College of Swansea, 1988.
- Tovar, Francisco, *Las historias del dictador: Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*, Barcelona: Del Mall, 1987.
- _____, *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*, Barcelona: Anthropos, 1991.
- _____, *Augusto Roa Bastos*, Lleida: Pagès Editors, 1993.
- Turton, Peter, "Yo el Supremo: una verdadera revolución", *Texto Crítico*, núm.12, vol. 15, enero-junio de 1979, Centro de Investigación Lingüística, Literatura y Humanidades, Universidad Veracruzana. pp.10-60
- Ugalde, Sharon Keefe, "Binarisms in *Yo el Supremo*", *Hispanic Journal* 2, 1980, pp. 69 – 77.
- Vázquez, José Antonio *El doctor Francia visto y oído por sus contemporáneos*, Buenos Aires Audeba, 1975.

- Villanueva, Darío, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*, Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Vila Barnes, Gladys, *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos*, Madrid: Orígenes, 1984.
- Viola, Alfredo, *Facetas de la política gubernativa del Dr. Franklin*, Asunción: Editorial Comuneros, 1976.
- Weldt-Basson, Helene Carol, *Augusto Roa Bastos's "The Supreme": A Dialogic Perspective*. Columbia: University of Missouri Press, 1993.
- Welsh, Adrián, *Escritos. Semiótica de la cultura*, México: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 1994
- White, Hayden V. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1987.
- _____, *El contenido de la forma*, Buenos Aires: Paidós, 1992.
- _____, "The Historical Text as Literary Artifact", en *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, ed. de Robert H. Canary y Henry Kozicki, Madison: University of Wisconsin Press, 1978.
- _____, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- _____, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México: FCE, 1992.
- _____, "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", *History and Theory* 23, 1984, pp. 1-33.
- _____, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- _____, *Figural Realism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.
- William Dampier, *Memoirs of a Buccaneer: Dampier's New Voyage Round the World, 1697*, Reino Unido: Dover Publication, 2007.
- Woodes Rogers, *A Cruising Voyage Round the World: The Adventures of an English Privateer*, Reino Unido: The Narrative, 2004.
- http://www.ugm.cl/institutos/ced/articulos/2004/J-RAD_Epistemologia_Historia-2.html (24/09/08).