

Nora B. H. González

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral

La trilogía de Augusto Roa Bastos

En este artículo se estudia la considerada por el mismo autor, Augusto Roa Bastos, como su trilogía: *Yo el Supremo*, *Hijo de Hombre* y *El fiscal*. Esta última obra apareció en el mercado con posterioridad a las otras, citadas en primera instancia.

El abordaje de los textos en general se hace desde el discurso, salvo *El fiscal* que se ofrece, sobre todo, a una interpretación más libre del lector.

El trabajo desde el discurso no significa que no se estudien las cadenas de significación en los textos, es decir, se opera desde el discurso sin dejar de abordar la problemática de la dictadura paraguaya de Gaspar Francia en el siglo XIX en Paraguay.

Augusto Roa Bastos' trilogy

This article deals with the study which is considered by the author as his trilogy: Yo el Supremo, Hijo de Hombre y El fiscal. This last work showed up in the market place after the other two first quoted.

The research of all texts in general is carried out from the discourse, except El fiscal, which is offered above all according to the reader' interpretation.

Working from the discourse does not mean the signification links are not studied in the texts, that is, it is worked from the discourse without leaving aside the affair of Gaspar de Francia's paraguayan dictatorship during the 19th century.

Sólo el espacio imaginario del no-lugar y del no-tiempo permite bucear en los enigmas del universo humano de todo tiempo y lugar. Sin esta tentativa de busca de lo real desconocido, el trabajo de un autor de ficciones tendría apenas sentido.
(Augusto Roa Bastos. *El fiscal*: 1993)

La trilogía de Augusto Roa Bastos la integran obras distanciadas en el tiempo de publicación, pero no por ello dejan de mostrar "...el monoteísmo" del poder". El mismo Roa considera que esa trilogía la integran *Hijo de hombre*, *Yo el Supremo* y *El fiscal*.

La escritura de Roa Bastos inscribe en el discurso literario mismo el estatuto del referente, ficcionalizado como contradiscurso de la "historia paraguaya oficial". El discurso de la historia paraguaya y latinoamericana toda hecha literatura, exenta de los registros textuales prestados europeos que, en muchos casos, marcan el discurso literario de otros autores latinoamericanos, en especial el de algunos argentinos. Sucede que si estos registros aparecen en Roa, estarán internalizados y se subsumirán e imbricarán con el sentir latinoamericano.

Roa Bastos –como en su época Martí– no escribe "la historia", sino la describe y la hace –como exigía el paraguayo Rafael Barret– con una muerte y una vida parecida a quemarropa a la resurrección de Gaspar Mora en *Hijo de hombre*.

En un reportaje que se le hiciera a Roa Bastos el 15 de octubre de 1984 para el periódico *Tiempo Argentino* de Buenos Aires, y en ocasión de su visita a la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, dijo: "... en un país cuya cultura está doblemente atrasada, la historiografía es una forma de ficción". Antes había dicho respecto de la novela *Yo el Supremo*:

Partí de un trabajo artesanal, que se me fue imponiendo gradualmente como el único camino, no la biografía, no la historia del doctor Francia, esa figura política de la historia vivida paraguaya –porque no hay historia escrita creíble sobre Francia–, sino la elaboración de un personaje distinto. Yo sentí que la manera de llegar a una ficcionalización extrema era tomar el eje de la historia, darle vueltas hasta lograr ese costado oscuro que tiene todo proceso histórico, más allá de la dimensión documental.

Una variante de la concepción que sobre la historia y su discurso tiene Augusto Roa Bastos, es la respuesta a la pregunta que se le hiciera en la ciudad de Rosario en 1984 acerca de su narrativa, en especial si *Yo el Supremo* era una novela histórica. Roa respondió negativamente porque considera que la historia no existe y que de la historia lo que conocemos es el discurso de la historia. Pero aclaró que "*la historia es el discurso de los vencedores*".

Sabido es que ramalazos de la "historia" (o del discurso histórico) paraguaya se filtran de entre casi todas las líneas de su narrativa, tanto en el cuento como en la novela. A veces, con la ficcionalización del personaje del doctor Francia en *Yo el Supremo*, sobre todo en el mito historiográfico que le ha sobrevivido; otras, en Perucho Rodi, el personaje del cuento "La excavación" de *El trueno entre las hojas*, personaje que sería para don Miguel de Unamuno uno de los constructores anónimos de la verdadera historia, es decir, de la intrahistoria paraguaya. El crítico Rodríguez Alcalá comparte en su estudio sobre Roa Bastos la atención sobre el héroe anónimo de la novelística del paraguayo. También en la desrealización de Macario Francia en *Hijo de hombre*. Macario recuerda las penurias de la Guerra Civil de 1864-1870, período en el que Paraguay fue asolado por los ejércitos de Brasil, Argentina y Uruguay, financiados por el Imperio Británico.

Profetizaron convertir a este país en la nueva Atenas. Areópago de las ciencias, las letras, las arates de este Continente. Lo que buscaban en realidad bajo tales quimeras era entregar el Paraguay al mejor postor... (Yo el Supremo: 3)

Partimos del postulado de que la obra general de Roa Bastos es la reprobación del discurso histórico, en especial, *Yo el Supremo*. Tal reprobación se erige por el verbo poético y en el verbo poético, ya con ficciones que desrealizan el contexto para instaurar la realidad del texto, ya con parodia, sátira o el carnaval (Bajtín, Kristeva) que desinstitucionaliza la pretendida historia oficial y "verídica".

En *Hijo de hombre* (1960), primera novela de Roa, se insinúan estrategias, marcas de vanguardia que aparecen en *Yo el Supremo* (1974) casi con el nivel de novela experimentalista.

Miguel Vera, el protagonista de *Hijo de hombre*, no está presentado en la novela como el campesino nacido en Itapé en 1905 y que estudia en la Escuela Militar de Asunción hasta llegar a ser alcalde de su pueblo natal. La novela nos entrega en él a un protagonista colectivo, los desamparados del Paraguay.

¿... Puede decirse acaso que estos didelfos saben qué cosa es la memoria? Ni tú ni ellos lo saben. Los que lo saben no tienen memoria. Los memoriones son casi siempre antidotados imbéciles. A más de malvados embaucadores. O algo peor todavía. Emplean su memoria en el daño ajeno, mas no saben hacerlo ni siquiera en el propio bien. No pueden compararse con el gato escaldado. Memoria del loro, de la vaca, del burro. No la memoria-sentido, memoria-juicio dueña de una robusta imaginación capaz de engendrar por sí misma los acontecimientos. Los hechos sucedidos cambian continuamente.

*El hombre de buena memoria no recuerda nada
porque no olvida nada. (Yo el Supremo: 10)*

Lo que importa entonces es ver cómo se crea el verosímil histórico en la escritura por el proceso de enunciación en el discurso literario de la narrativa de Roa Bastos.

Conviene tener presente algunas consideraciones teóricas que, desde ya, no bastan para capturar “lo histórico” en lo literario de su novelística.

Roland Barthes dice en “El discurso de la historia” en *Estructuralismo y lingüística* que el discurso histórico comprende dos tipos regulares de embragues. El primero incluye los que podrían llamarse embragues de escucha. Los shifters (o embragues), en el sentido de Jakobson, permiten el paso del enunciado a la enunciación.

Los embragues de escucha refieren fuentes o testimonios. Es la forma de escuchar del historiador que recoge un “afuera” de su discurso y lo dice.

En el relato histórico, el narrador no interviene. La tercera persona no se opone a otra. En el discurso, en cambio, puede aparecer una *no-persona*, la que se opone a veces a *yo-tú*.

El shifter de escucha no es privativo del discurso histórico. Actúa eficazmente en el coloquio.

El segundo tipo de shifter cubre todos los signos declarados por medio de los cuales el enunciante organiza su propio discurso, a la manera de los déicticos temporales locativos: *He aquí, he ahí*. Cuando el shifter organiza pueden rozarse dos tiempos: el tiempo de la enunciación y el tiempo de la materia enunciada.

Esta entrada de la enunciación en el enunciado histórico por medio de los shifters (o signos) organizadores tiene por finalidad no tanto dar a la historia una posibilidad de expresar “su subjetividad”, como “complicar” el tiempo crónico de la historia enfrentándolo a otro tiempo que es el discurso mismo. La presencia de signos explícitos de enunciación en la narración histórica apuntaría a “descronologizar” el “hilo histórico” y a restituir un tiempo completo, no lineal. Los shifters de organización atestiguan la función predictiva del historiador, tal como el agente del mito, tiene necesidad de agregar al devanamiento crónico (cronológico) de los sucesos, referencias al tiempo, específico de su palabra.

*Cuando te dicto, las palabras tienen un sentido; otro, cuando las
escribes. De modo que hablamos dos lenguas diferentes. Más a gusto se
encuentra Uno en compañía de perro conocido que en la de un hombre
de lenguaje Desconocido. El lenguaje falso es mucho menos sociable que
el silencio. Hasta mi perro Sultán murió llevándose a la tumba el secreto
de lo que decía. Lo que te pido, mi estimado Panzancho, es que cuando te
dicto no Trates de artificializar las palabras. Eres mi secretario
excretante. Escribe lo que te dicto como si tú mismo hablaras por mí en
secreto al papel. Quiero que en las palabras que escribes haya algo que*

me pertenezca. No estoy dictando un cuenticulario de nimiedades. Historia de entretén-y-mienta. No estoy dictándote uno de esos novelones en que el escritor presume el carácter sagrado de la literatura. Falsos sacerdotes de las letras escrita hacen de sus obras ceremonias letradas. En ellas, los personajes fantasean con la realidad o fantasean con el lenguaje. Aparentemente celebran el oficio revestidos de suprema autoridad, mas turbándose ante las figuras salidas de sus manos que creen crear. De donde el oficio se torna en vicio. Quien pretende relatar su vida se pierde en lo inmediato. Únicamente se puede hablar de otro. El Yo sólo se manifiesta a través de Él. Yo no me hablo mí. Me escucho a través de Él. Estoy encerrado en un árbol. El árbol grita a su manera. ¿Quién puede saber que Yo grito dentro de él. Te exijo pues el más absoluto silencio, el más absoLuto secreto. Por lo mismo que no es posible comunicar nada a quien Está fuera del árbol. Oirá el grito del árbol. No escuchará el otro grito. El Mío. ¿Entiendes? ¿No? Mejor. (Yo el Supremo: 65)

Junto con la presencia de los signos explícitos de la enunciación se plantea en estos párrafos el sentido de la palabra independientemente de quien la profiere. Desde ya que aquí no estamos refiriéndonos al discurso histórico del historiador sino de aquel que asume el narrador del discurso literario.

En el discurso histórico, los signos de *destinación* están generalmente ausentes y sólo se encuentran cuando la historia se presenta como lección, o como discurso literario con lección.

Llegado este momento, advertimos que en la narrativa de Roa el discurso histórico se ensambla generalmente sin embragues, pues predominan recursos gráficos que meten bajo el dominio del discurso literario, el histórico, por ejemplo: paréntesis con largos párrafos, letras distintas, acotaciones del señor comp-tilador del material también introduciendo abruptamente el discurso histórico.

Parece audacia comparar a Roa Bastos con Cervantes pero resulta que ambos ejercen la producción literaria como una artesanía colectiva, e imaginan el texto como una forma de pulverizar ideológicamente los valores consagrados.

Roa opera con matriz similar a la cervantina. Cervantes parodia la novela de caballería, su discurso carnavaliza el discurso oficial de la época y en su Quijote se entrecruzan cronistas que hablan sin fidelidad por otros cronistas, traductores aljamiados que traducen historias de historiadores arábigos... Roa Bastos parodia y reprueba con su parodia el discurso histórico oficial al cortar la urdimbre anglosajona de la escisión civilización/barbarie, e instaura con su discurso literario la síntesis civilización/barbarie - Europa/América. Yo el Supremo es el máximo exponente de esta actitud.

Tanto Cervantes como Roa se pueden leer desde Bajtin cuando éste dice que la típica deconstrucción contra cualquier ideologema dominante es la parodia.

Yo el Supremo es considerado por alguna crítica como una de las manifestaciones más audaces del neobarroco americano. Empecemos por él, entonces.

La estrategia textual abre la posibilidad de múltiples niveles de lectura. El escucha-lector tiene que estar avisado por las estrategias contemporáneas de enunciación del discurso épico para abordarlo.

Toda la obra es un desafío. El crítico Jean L. Andreu ha dicho en su estudio "Modalidades del relato en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos: 'lo Dicho, el Dictado y Diktat'", Seminario sobre *Yo el Supremo* de A. Roa Bastos, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Americaines de l' Université de Poitiers, 1976: "Superar estas dificultades transitorias y epifenoménicas de la lectura para alcanzar la coherencia y significancia final de la obra, constituye, a nuestro parecer, la mayor seducción del texto".

Abrimos la novela y como lectores constatamos que no tiene índice, que sus partes no están numeradas, hay un orden fijo en que deben leerse los nueve capítulos de que consta la obra. Si leemos primero Misión, 8º capítulo, y luego Éxodo, 4º capítulo, transgredimos sin solución la trama de la novela. *Yo el Supremo*, en cambio, no tiene capítulos, se nos presenta fragmentada. Los fragmentos están separados uno del otro por espacios en blanco. Estos fragmentos pueden ser considerados secuencias. La estructura de la novela es abierta, como buena parte de las novelas experimentalistas. En *Rayuela* de Cortázar, por ejemplo, el orden que se siga no importa. La obra no pierde efectividad por dejar en libertad al lector; los embragues cumplen la tarea de organizar el discurso, a veces, y a veces no. Pensemos también en Juan Rulfo y sus obras.. En cambio, en *Hijo de hombre* hay un índice final.

Yo el Supremo parte de un personaje importante de la historia paraguaya: el doctor José Gaspar de Francia, principal dirigente de la Revolución de la Independencia de 1811, que fue elegido Dictador Perpetuo de la República y gobernó el país hasta su muerte, en 1840.

El nombre del doctor Francia se omite en el discurso literario paródico. No estamos ante una novela histórica ni ante una biografía novelada. Es una obra imaginaria aunque se inscriban hechos y personajes de carácter histórico. En la trama, Roa no se ajusta a ninguna clase de fidelidad historiográfica. El discurso histórico se encabalgas sin embragues y se advierte que fue escrito desde una actitud crítica, a veces humorística, contra el discurso oficial que circula sobre el personaje histórico en los medios académicos.

El discurso literario es un largo monólogo, es decir, el "Habla" es el soliloquio de "alguien", y este alguien pertenece a la ficción. El monólogo, de ninguna manera, es el monólogo del autor.

Hay un anonimato plural que monologa en *Yo el Supremo*. Este narrador parece saber, escuchar y ver todo, hasta lo que sucederá en el futuro. No obstante no es el narrador omnisciente decimonónico. Hay una construcción original aunque no única del monólogo. El que monologa es el Supremo, pero no el Supremo vivo, sino el Supremo muerto. El emisor se instala desde la conciencia

del doctor Francia después de muerto para, desde allí, contar su historia. Para los muertos el curso del tiempo no existe, por consiguiente resulta natural que este Supremo de ficción lo vea y sepa todo, el pensamiento de todos, el futuro y el pasado. De esta manera, en la novela queda abolida la sucesión cronológica, por eso es que la podemos leer en cualquier orden. El que habla emplea estrategias para introducir en los monólogos del Supremo una intensa fuerza. No es un monólogo indefinido, circular, monotonal.

Hacer hablar al Supremo ya muerto abre paso a los demás vericuetos textuales.

Hacer hablar a los muertos no es una invención de Roa. Susana San Juan en *Pedro Páramo* de Rulfo (1955) ya habla desde su tumba. La contribución de Roa Bastos radica en que toda novela es ahora concebida como un monólogo póstumo del protagonista. Monologa el Supremo. En esta técnica se imbrican otras más.

Aunque muerto, el Supremo simula que dicta a su secretario, sin tránsito de la enunciación al enunciado. Incluso la idea de parodia está en la enunciación.

Hum. Ah. Oraciones fúnebres, panfletos, condenándome a la hoguera. Bah Ahora se atreven a parodiar mis decretos Supremos. Remedan mi lenguaje, Mi letra... (Yo el Supremo: 8)

Cuando te dicto, las palabras tienen un sentido; otro, cuando las escribes... (Yo el Supremo: 65)

Desde hace más de veinte años eres mi fide-indigno secretario. (Yo el supremo: 67)

En el proceso de la conciencia del muerto que dicta se reflexiona reiteradamente acerca de que cada texto representa una traza olvidada de una escritura subyacente. El texto así concebido intenta abolir el texto en dos formas: como comunicación humana y como hecho social:

Te alimentas con la carroña de los libros. No has arruinado todavía la Tradición oral sólo porque es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar. Lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento del que habla. Le cuesta a Patiño subir la cuesta del contar y el escribir a la vez; oír el sonido de lo que escribe; trazar el signo de lo que escucha. Acordar la palabra con el sonido del pensamiento que nunca es un murmullo solitario por más íntimo que sea. (Yo el Supremo: 64-65)

Todo *Yo el Supremo* está concebido como un monólogo póstumo del protagonista. Del recurso del monólogo se generan otros, por ejemplo el Supremo aunque

esté muerto dicta a su secretario, Policarpo Patiño, en gran parte el discurso. El Supremo, ya que es dictador, dicta. Se constata en la simulación de orden manuscrita que abre la novela, que aparece clavada en la puerta de la catedral.

A veces el discurso está escrito por el Supremo mismo en su Cuaderno Privado, a veces se simula que dialoga con otra gente; o que nos cuenta acontecimientos históricos de su época para lo cual apela a los deícticos u otro tipo de embragues.

Los acontecimientos pueden ser de antes o después, y los comenta con ironía o hasta con cruel mordacidad y compone una Circular Perpetua:

Un pasquín me acusa en estos días de que el pueblo ha perdido su confianza, que ya está harto de mí; cansado hasta más no poder; que yo sólo continúo en el poder porque ellos no tienen poder para derrocarne. (Yo el Supremo: 23)

El Supremo incluso es vituperado por su pueblo y de ello nos entera de que él se anoticia por los diarios.

La Circular Perpetua está repleta de órdenes, consejos y principios que sus subordinados deben cumplir. Un chiste se profiere a través de toda la novela; ya que es en realidad una estructura circular perpetua.

En ocasiones el discurso aparece escrito por una voz tutorial o cualquiera otra. Roa Bastos ficcionalizado en la ficción dice que él no es el autor sino un compilador (datos, libros, documentos producidos por otros borradores). (Documentos de Pueyrredón, t. III: 281).

Incluso en el discurso aparecen numerosas notas del compilador. El compilador apunta comentarios sobre lo que se desarrolla en el cuerpo del discurso literario; se mete con las notas en la ficción. La voz del autor no “habla en serio”, sino como un personaje más del verosímil. Incursionan también “notas de otros autores, de historiadores famosos o imaginarios”, siempre en el proceso de desrealización, de armar la fábula.

Con el devenir del espacio de la escritura se gana el espacio de la autonomía del texto una vez publicado. El gran chiste de *Yo el Supremo* es sugerir que el compilador ha compilado nada menos que lo que el Supremo piensa en su tumba.

Se acicatea a los historiadores en la actitud reprobatoria ante sus discursos. Aparecen letras desconocidas en el Cuaderno Privado, en la Circular Perpetua y hasta el mismo Supremo apunta en dos ocasiones notas marginales.

En síntesis, por embragues de organización y/o de destinación se enuncian monólogos de tono normal del Supremo. En ellos el Supremo parece recordar algunos sucesos, conversaciones, entrevistas personales, anécdotas de su vida cotidiana. Es un corpus heterogéneo en la materia enunciada.

Hay momentos de ingeniosidad en el juego de las palabras, en la libre asociación del lenguaje. Por ejemplo, cuando el Supremo increpa al diplomático brasileño Manoel Correia da Câmara:

Vea, señor cónsul, usted va a ponerme por escrito todo lo que ha prometido. tomo sus palabras como salidas de la misma boca de su emperador. Va en ellas el honor de su imperio. Eh eh ah. ¡Mais claro, absolutamente verdade, Excelencia! ¡Vocé va a tener el cargamento de armas mais grande do munda! (Yo el Supremo: 382)

Ambos asisten a una representación teatral. El cónsul brasileño confiesa al Supremo que desea lo lleve después ante la joven actriz que representa a Gasparina, una mujer con gorro frigio, símbolo de la República. El párrafo es un festivo retruécano. Entre la técnica surrealista de la escritura automática leemos monólogos alucinantes del Supremo.

Algunos embragues de destinación, implícitos en la desinencia verbal, ensartan la Circular Perpetua que está conformada por la Circular Perpetua que el perpetuo dictador dicta a Patiño, dirigida “a los delegados, Comandantes de Guarnición y de Urbanos, Jueces Comisionados, Administradores, Mayordomos, Receptores Fiscales, Alcabaleros y demás autoridades”.

Repáren atentamente en un primer hecho: No sólo se han avanzado a Amenazar de muerte infamante a todos los que conllevamos la pesada carga del Gobierno. Se han atrevida ahora a algo más pèrfido: Falsificar mi firma. Falsificar el tono de los decretos Supremos. ¿Qué persiguen con ella? Aumentar en la gente ignorante los efectos de esta inicua burla. (Yo el Supremo: 382)

101 {gonzález

El Supremo hace en ella su propio discurso sobre algunos temas históricos. La letra desconocida a veces interrumpe el texto de la circular perpetua. Graves sentencias echan en cara al Supremo sus imperfecciones. Una mano mágica y desconocida escribe al margen del texto que escribe Patiño, mientras el Supremo dicta:

Cuando más cultos quieren ser, menos quieren ser paraguayos. Después vendrán los que escribirán pasquines más voluminosos. Los llamarán Libros de Historia, novelas, relaciones de hechos imaginarios adobados al gusto del momento de sus intereses. Profetas del pasado, contarán en ellos sus inventadas poutrañas, la historia de lo que no ha pasado. (Yo el Supremo: 382)

Parece ser la parte crítica de su conciencia.

El Cuaderno Privado podría ser –según una nota del compilador– “un libro de comercio tamaño descomunal, de los que usó el Supremo desde el comienzo de su gobierno para aclarar de puño y letras las inversiones”. Al final se hace un “collage” –apunta el compilador– con ideas, breves reflexiones sobre variados asuntos.

La letra desconocida en el Cuaderno Privado interrumpe en el mismo tono censor que el de la letra desconocida de la Circular Perpetua.

En los diálogos con Patiño, el Supremo simula dialogar sobre los temas más diversos con su Secretario y escribiente a quien llega a comparar con Sancho Panza:

*Cervantes, manco, escribe su gran novela con la mano que le falta.
¿Quién podría afirmar que el Flaco Caballero del Verde Gabán sea
menos real que el autor mismo? ¿Quién podría negar que el gordo
escudero-secretario sea menos real que tú; montado en su mula a la
soga del rocín de su amo, más real que tú montado en la palangana
embridando malamente la pluma? (Yo el Supremo: 253-256)*

El discurso literario de *Yo el Supremo* incluye diálogos con terceros (que no son Patiño). En este momento de la escritura aparecen personajes sacados pero desrealizados, y otros totalmente ficticios.

La voz tutorial es también el desdoblamiento del monólogo del Supremo. Entre los múltiples discursos intertextuales y nuevos discursos adviene el Cuaderno de Bitácora:

*Por el nombre de Aquel a quien pertenecen la gloria y la
permanencia. Las palabras no son de nadie. Los pensamientos
pertenecen a todos y a nadie. Igualmente este río y los animales:
Desconocen la muerte, los recuerdos. Desertores del pasado,
del porvenir, no tienen edad... (Yo el Supremo: 36)*

Aquí está la gran significación del punto de vista tan complejo que se elige y que hace al proceso de la enunciación.

Surgen simbolizados los dos locutarios principales del relato: la conciencia póstuma del Supremo y el compilador (Roa desrealizado). El Supremo describe su viaje en una sumaca (pequeña embarcación plana) por el río de la muerte "atravesando un campo de victorias-regias". Se funden el viaje y el río con su capacidad de simbolización tan tradicional ya en la literatura universal. Ante esto toda la novela pasa a ser un gran cuaderno de bitácora con el viaje que hace el Supremo por la eternidad. He aquí el monólogo póstumo del Supremo. Y se nos dice que el compilador es un personaje más, un narrador interno de la obra con sus pesadillas, sus utopías.

En una primera lectura *Yo* es el *Supremo* que habla. El que habla quizás sea el mismo del primer cuento de Roa "Lucha hasta el alba". El cuento es el primer borrador, inconsciente de *Yo el Supremo*. Una especie de pre-texto.

Más adelante, ante los ardidés de notas y acotaciones, por la enunciación se está distinguiendo que a veces opina el compilador.

Existen en el discurso literario de *Yo el Supremo*, entretejido con la ficcionalización y sin abandonarla, reflexiones sobre la filosofía del lenguaje.

En esos fragmentos se lee que el único lenguaje vivo es el habla, es decir la expresión social, individual del idioma. Como heredero del impresionismo se siente Roa Bastos tentado por el instante, y en el idioma el instante es el habla, cuando se escribe, el habla deja de vivir, porque se convierte en escritura y muere. Por el experimentalismo se busca animar lo muerto y se entrecruzan distintos emisores como el compilador, los que anotan. La escritura está muerta, por eso el Supremo habla desde su muerte y la escritura se anima y reanima por los otros alocutarios.

Se aspira así a describir un lenguaje vivo, *supremo*. La construcción abierta, la técnica que desestructura el punto de vista para tratar de aproximarse a la vitalidad del lenguaje oral, a la pluralidad de voces de los pueblos; la desarticulación del espacio y el tiempo para abolirlos. Entonces la escritura, la enunciación sin pasado y sin futuro, se instala en el eterno presente del habla. Roa nos está diciendo que el escritor es un artista muy humilde que apenas puede ser el a copiador y / o un vulgar imitador del lenguaje oral.

Los pronombres a los que se recurre en el fragmento que se inicia a mitad de la novela son *Yo* y el *Él*. *Yo* casi siempre se emplea para referirse al recuerdo que tiene el Supremo de su conciencia temporal, cuando era un personaje histórico (el doctor Francia), sujeto a las leyes de la temporalidad; el *Él* está para referirse al mito del Supremo, o sea al Dr. Francia en la imagen mitológica, idolatrada o repudiada que queda del dictador en libros de historia, biografías y tradiciones orales como las que escuchaba Miguel Vera de niño, en *Hijo de hombre*, de manos del viejo Macario.

Para *Él*, que es un mito, no existe el tiempo; para *Yo*, sí. *Yo* encarna el tiempo dentro del mismo monólogo desde donde habla. *Yo* es la condición inevitable del habla. Pero los hablantes son mortales y el habla es eterna y *Él* simboliza esta eternidad.

Novela experimentalista al fin porque se produce una síntesis imposible de *Yo* y *Él*. Esta síntesis es *lo supremo*.

El Supremo sabe que la duración del habla es infinita, que aunque no haya mortales que hablan, el habla es eterna.

Yo engloba la pluralidad de voces de los pueblos que se hacen sempiternos por el habla.

Yo: tiempo

Él: eternidad (porque el estar en el pasado no es estar en el tiempo).

Comentarios históricos hace el Supremo. En estas instancias de la novela devienen Belgrano, Voltaire, Echeverría, Juan de Garay, por citar algunos.

Las notas del compilador que aparecen como discurso histórico son también discurso literario que se ha incorporado al cuerpo de la novela. El compilador nace de un desdoblamiento como personaje de ficción.

Se introducen por el compilador notas de otros autores y del mismo Supremo. El discurso literario se imbrica además con imitaciones de dos documentos paleográficos: un pasquín anónimo contra el Supremo y un autógrafo de Pueyrredón.

La novela –digamos una vez más– no es la historia del doctor Francia, sino su discurso histórico que le ha sobrevivido y que se ensambla en el discurso literario.

El Supremo Francia simboliza la voluntad colectiva de sobrevivir, con sus luces y sus sombras. Como constatarán, no podemos sustraernos y no hacer interpretación.

El Supremo no es –en cambio– la biografía de un personaje de la vida real aunque haya existido.

El Yo: conciencia temporal del Supremo, y Él: mito universal de los mellizos.

De cualquier forma se trata de capturar la inasible y absurda Actualidad Absoluta de la escritura.

Sintetizando, en *Yo el Supremo* se da:

{ una revalorización del español en Paraguay (el habla).

{ un distanciamiento lúdico y crítico.

{ una estructura abierta: secuencias intercambiables, variaciones en el punto de vista, *flashback* en numerosos recuerdos retrospectivos del protagonista. Las digresiones del compilador, la abolición del desenlace ya que el receptor conoce la fuente histórica del personaje, y, sobre todo, una estructura circular que permite formular la hipótesis de un reagrupamiento posible de secuencias en varios conjuntos que se organizan como vasos comunicantes.

{ una ficcionalización del autor a través del desdoblamiento del Roa de la vida real en un imaginario (compilador) de los textos de la novela.

{ un humorismo a veces mordaz, a veces trágico, junto a una actitud crítica hacia el doctor Francia, figura consagrada por la historiografía oficial y académica.

{ un neosurrealismo que valoriza la metáfora como rasgo verbal fundamental. Es decir un universo textual sometido al simbolismo global de la obra.

{ una actitud provocadora de la obra que estimula a la incitación de la imaginación del lector y a la agudeza del lector para el juego intertextual.

Dijimos que *Yo el Supremo* es una novela experimental. Por esto mismo el lector que goza con su lectura es el más avisado en técnicas de vanguardia (retomar las conclusiones parciales citadas más arriba es importante).

Recordemos que el experimentalismo trata de resucitar el lenguaje, de animarlo con una estructura circular y con rasgos discursivos de todo tipo. Sabemos, no obstante, que en el fondo, como escritura, para los experimentalistas, el texto escrito está irremediabilmente condenado. En *Yo el Supremo*, que es al fin escritura, el único habla posible es la del muerto. Roa siente que, como aspiración a un lenguaje vivo, la literatura escrita se halla fatalmente sometida al fracaso. Los simbolistas querían alcanzar la belleza absoluta, pero como no podían, se sentían

nostálgicos, y empleaban entonces la técnica impresionista que desdibujaba la realidad (la mediocridad de lo cotidiano), para así acercarse al Ideal que soñaban. Los experimentalistas son –en parte– herederos de los simbolistas. Éstos, como Roa Bastos en *Yo el Supremo*, quieren escribir un lenguaje vivo (el lenguaje Supremo, preeminente al grado superior de la expresión); mas como saben que no pueden, se sienten empujados, una parte diminuta e insignificante del gran habla de los pueblos. De allí ese anonimato plural que recorre la columna vertebral de la voz o de las voces de *Yo el Supremo*.

Tienden –por esa imposibilidad de capturarlo todo– a una construcción abierta, una técnica que desestructura el punto de vista para, así por lo menos, aproximarse a la vitalidad que tiene el lenguaje oral, a la pluralidad de voces de los pueblos; una técnica que desarticula el espacio y el tiempo para ver si de este modo pueden acercarse al carácter actual del habla, del lenguaje vivo. Por eso el escritor es un recolector, un artesano, un vulgar imitador del lenguaje oral.

En la praxis, la novela de Roa y de los experimentalistas en general manifiesta la ansiedad por acercarse al vitalismo del lenguaje oral con una disposición abierta del discurso. Octavio Paz diría: “signos en rotación”.

Claro que también la lectura mítica se hace presente en la demanda a una respuesta de quién es el Mago de *Las ruinas circulares* de Borges, el *Pedro Páramo* de Rulfo, el *Supremo* de Roa Bastos... No pueden ser otra cosa que símbolos míticos. Es absurdo buscar una explicación racionalista y “verídica”. Y este hecho condiciona toda la visión del mundo que nos sugiere cada obra: los cuentos y las novelas experimentalistas se despliegan como un universo mítico, con cierta coherencia interna y leyes más o menos rigurosas no sujetas a las de la lógica tradicional.

De esta manera el Supremo simboliza la voluntad colectiva de sobrevivir –con sus luces y sus sombras– de la nación paraguaya y quizás mucho más, pero no podemos interpretarlo como un personaje a la vez real, tangible, extraído de la biografía del doctor Francia. Es un personaje única y exclusivamente mítico, fundado por la palabra en el verosímil creado.

En *Yo el Supremo* desfilan gran cantidad de mitos y un material riquísimo para investigaciones antropológicas, históricas, paleográficas, folklóricas, sociolingüísticas, literarias, musicales, sociológicas, filosóficas, políticas, de religiosidad popular, de semántica de la imagen, de psicología, de gramática estructural, por citar algunos posibles asedios desde otras mirillas.

Hay también un individualismo responsable, que señala el paso de una actitud de compromiso y militancia redencionista (como vamos a ver presente en *Hijo de hombre*). Esta conciencia redencionista bucea en el “afuera” para llegar a una vida más libre e independiente de programas morales, políticos o ideológicos, aunque siempre atenta a los principios universales de la solidaridad social y de la dignidad humana.

Aclaremos que el autor no se propuso –por declaraciones propias– dar respuestas del tipo de tesis filosófica, lingüística o histórica. Sí arroja al lector un conjunto de armoniosas preguntas y sugerencias.

Dijimos ya que en el discurso literario está la carnavalización popular para deconstruir el discurso monológico de los historiadores paraguayos. El propio Roa habla no de deconstruir (Derrida) sino de reprobamos la versión oficial de los hechos.

Dice Roa Bastos en una entrevista con Beatriz Alcalá de González Oddone en el artículo publicado en *Letras*, Bs. As. 3 (1981):

Los historiadores tratan de probar documentalmente los hechos. Los narradores tratamos de reprobamos los hechos míticamente, imaginariamente, es decir, por una parte nos rebelamos, nos reprobamos, el documento escueto que sólo muestra un fragmento de la verdad o de la realidad, y, por otra, nos empeñamos en volver a probar, en representar, la validez significativa de tales hechos, en una dimensión más profunda, nueva e inédita, desde otro ángulo, mediante distintas meditaciones. (Yo el Supremo: 38)

El estudio “dialógico” de *Yo el Supremo* todavía no ha sido hecho. Jameson sostiene que no se ha estudiado hasta el final la obra de Roa como “una ruptura del texto unidimensional de la narración burguesa. Una dispersión carnavalesca del orden hegemónico de la cultura dominante”.

La actitud de Roa ante la historia es muy diferente de la de ciertos escritores identificados con el boom.

Aquí apuntaremos algunas de las estrategias dialógicas de *Yo el Supremo*: secuencias que sugieren que la escritura imaginativa es menos engañosa que las crónicas consagradas por la cultura dominante. Así, para contar el episodio en que un borracho apuñala el cadáver de Bonpland, el compilador se vale de una cita de *Hijo de hombre*.

Un descendiente de El Supremo, el viejo Macario de Itapé, relató el episodio a un mediocre escriba, que lo transcribe de este modo... (Yo el Supremo: 36)

Cuando el Supremo rememora su viaje a Córdoba, refiere a su “presunto” padre y, como si conociera algunas teorías modernas sobre la novela picaresca, vincula esa dudosa paternidad con la de aquel género.

El supuesto padre del Supremo se metamorfosea en el ciego del Lazarillo, a quien el viejo teólogo le serviría como báculo. De la picaresca, *Yo el Supremo* ha aprendido numerosas técnicas del relato autobiográfico.

Asume actitudes cervantinas no sólo en la matriz del discurso sino en la ideología, por ejemplo cuando en *Yo el Supremo* éste ridiculiza a su oficial enlace, el “Amadis”

Cantero, un "lector de novelas de caballería y escritor él mismo de bodrios insoporables", según Correia da Cámara, está sugiriendo que los autores de este género no tienen otro oficio que "poner sobre el papel una espantosa mezcla de hechos contrahechos, patrañas, falsedades de todo calibre".

La intertextualidad se da también con la intervención de personajes de textos de Voltaire que éste ubica en el Paraguay colonial.

Como deudas intertextuales *Yo el Supremo* tiene muchas más: una parte del Cuaderno de Bitácora consiste en una cita literal de Schopenhauer, tomada de un perdido ensayo de Borges: *Inquisiciones*, Bs. As., Proa, 1925, p. 93.

Algunos escritores aparecen conformando otro nombre, como Puigredón, por Manuel Puig. Estos chistes de la escritura de Roa no son para nada agresivos.

Y así se va instituyendo el verosímil en el discurso.

A la manera de los narradores de *El Quijote* en el capítulo 6° cuando se hace la quema de los libros de la biblioteca del personaje y se salva a *La Galatea* para ver cómo promete y si progresa su autor, ese tal don Cervantes, el Supremo menosprecia al mismo Roa como "un mediocre escriba" y a *Hijo de hombre* como una de esas "innobles noveletas que publican en el extranjero los escribas migrantes".

Hay pasajes en los que la carnalización en el discurso es muy directa. Ésta se establece en el empleo del lenguaje coloquial para ironizar la solemnidad pedante de los historiadores. "Belgrano y Echeverría" –narra el Supremo– "tuvieron que sufrir en el purgatorio de Corrientes un largo plantón."

A veces la sátira se despliega como juego de palabras. "Cuando Buenos Aires se convirtió en flamantes ruinas (casi un oxímoron), Asunción la refundó, Buenos Aires se avanza ahora a querer refundirnos."

Como en el carnaval, desfilan en el texto una y otra vez máscaras que encubren seres existentes en la realidad de Roa. A veces los descubrimos en los anagramas.

El crítico francés Jean-Luc Andreu, de la Universidad de Toulouse, donde trabajaba Roa, es aludido por el Supremo como Charles-Andreu Legard, "ex prisionero de la Bastilla republicana". Legard, también anagrama de Gardel, recuerda a nuestro Carlitos, nacido precisamente en Toulouse.

No sólo hay nombres carnalizados sino también episodios narrados por "la historia oficial, el discurso oficial", y leyendas y otros acontecimientos más recientes. La carnalización es la reprobación misma del discurso de la historia oficial. En ocasiones la carnalización se somete a un proceso de re-mitificación. En otros momentos el discurso visualiza una dramatización cómica de algunos sucesos, como el de la expulsión de Robertson, que el Supremo ordena, enfurecido, bañado en rapé fosfórico y untado de luciérnagas.

Cuando narra el futuro, el Supremo invierte el discurso histórico, lo disuelve como una estatua de sal, lo "deconstruye". A veces, se permite, en un juego de planos simultáneos, la creación de un desfile esperpéntico militar.

Finalmente, decimos que *Yo el Supremo* más allá del discurso literario toma un claro partido ideológico a favor de un proyecto socialista, humanista y revolucio-

nario para América. Repudia la ideología, el discurso y las actitudes burguesas de los Académicos de la Historia, de quienes afirma sin circunloquios: “Cuanto más cultos quieren ser, menos quieren ser paraguayos”.

En una obra –cabe destacar– donde hay tanto sustrato textual carnavalizado, no deja de ser emocionante y significativo que ciertos documentos claramente revolucionarios, como la nota federalista emitida por la Junta paraguaya el 20 de julio de 1811, sean mostrados cabalmente, con profundo respeto y camaradería.

Roa ejerce con énfasis la autocrítica revolucionaria, no sólo respecto del Supremo o de “la escritura” –dictadura egomaniaca de un Estado y “dictadura” o dictado de un texto unidimensional o hegemónico–, sino del lenguaje mismo de esa autocrítica, anticipando las ideas liberadoras de su ensayo “El texto cautivo” (publicado por entregas, en el diario de Asunción *ABC Color*, hasta el 14/02/82), contra la dominación transnacional del libro latinoamericano, su producción y su consumo.

Yo el Supremo, como *El Quijote*, como el *Ulises*, es una obra de anticipación no sólo de un discurso nuevo sino de realidades sociales y procesos políticos y culturales en América Latina y en el resto de occidente.

La obra supera el viejo dogma realista y asume el arte como una “herejía” o profecía mítica. Y así Roa se yergue, por su ejemplar desacralización del discurso “culto”, de los amos del lenguaje “civilizado” de las academias y el del mercado literario.

Dejamos *Yo el Supremo*. Caminamos hacia *Hijo de hombre*, su primeriza novela que apenas insinúa rasgos estéticos de vanguardia que sí, en cambio, vimos desplegados en *Yo el Supremo*.

No se pueden comparar, son dos obras con identidades disímiles.

Hijo de hombre es la más acabada y amarga interpretación acerca de la historia y la psicología del hombre paraguayo.

La novela presenta un personaje colectivo –los desamparados del Paraguay– pues al lado de Miguel Vera desfilan numerosos personajes, en apariencia, secundarios.

Todo el discurso está impregnado de una exasperada indignación social por las injusticias cometidas contra el pueblo paraguayo. Subyacen los acontecimientos de la historia del Paraguay, sobre todo los sucesos vividos por las capas más oprimidas. Esto no está enunciado como discurso histórico. En esta misma tesitura están los cuentos de *El trueno entre las hojas*.

Hijo de hombre comprende nueve capítulos que, aunque conectados entre sí simultáneamente, mantienen cierta autonomía temática.

Podemos reagrupar los capítulos en dos series: los impares se encuentran narrados en primera persona (Miguel Vera) y los pares, en tercera persona (que puede ser el mismo Vera o el narrador omnisciente tradicional). El punto de vista en *Hijo de hombre* en la materia enunciada ha sido motivo de variadas polémicas.

El personaje que se ha grabado de manera indeleble en la memoria soñadora

del protagonista es Macario Francia, un “viejecito achicharrado, hijo de uno de los esclavos del Dictador Francia”.

Aquí –en la novela– la historia aparece como recuerdo, como el sustrato de lo sucedido, sin shifters o embragues de ensamble de un discurso histórico. El protagonista recuerda, estremecido, los heroísmos y las penurias de la Guerra Grande (1864-1870). Antes de morir cuenta emocionado las historias de su sobrino leproso Gaspar Mora y alude al hallazgo de la talla de un Cristo Crucificado a su muerte. El espacio geográfico varía en los capítulos en situaciones alternas.

Roa –guionista cinematográfico– es experto en la técnica del montaje narrativo.

La descripción brutal del horripilante infierno de los obrajes yerbateros aparece en “Éxodo”, el cuarto capítulo. En esta etapa Vera está casi ausente de la acción. La capacidad descriptiva de Roa exhibe todo su poderío.

Se suceden en el discurso personajes que parecen arrancados del expresionismo de las pinturas negras de Goya. Cierta crítica habla del “romanticismo espantoso en el discurso de Roa”.

En verdad, Roa está alejado de la estética realista: instaura en el discurso el neo-romanticismo de la desesperación y el heroísmo. Y lo que se cree real es el verosímil creado en el discurso. Así en *Hijo de hombre* se emplea permanentemente el contrapunto, el *flashback*, el monólogo interior, el laberinto, el cambio de punto de vista que se imprime en la enunciación.

Es evidente que Roa ha heredado una obsesión por el pasado histórico nacional. Esta obsesión se trasunta en *Hijo de hombre* y *El trueno entre las hojas* (colección de cuentos, no novela), y la investigación más rica debe hacerse con el aporte de una visión antropológica del hombre americano.

*Yo era muy chico entonces. Mi testimonio no sirve más que a medias
(Hijo de hombre).*

Unos papeles escritos por el ex militar Miguel Vera son descubiertos y dados a luz por su amiga Rosa Monzón con la esperanza de que a algún fin sirvan (esto no es nuevo en la literatura en habla hispánica: Borges, Camilo José Cela, Cervantes...).

Ya en esta novela aparece la idea de que el escritor es un a-copiador. En *Hijo de hombre* Miguel Vera no es el único narrador. Aparte de la carta de Rosa Monzón. Dijimos que los capítulos impares son narrados por Vera, los pares por otro. En la materia enunciada por este otro narrador, no obstante, asoma en repetidas ocasiones Miguel Vera. Pasa a ser de sujeto del enunciado a participe de lo que acontece en el discurso narrado. Idéntica situación discursiva aparece en la primera parte de *El Quijote*, cuando el arriero es amigo, y conoce a Cide Hamete Benengeli.

El diario, como forma del discurso, tiene la función de crear la ilusión de presentación objetiva de la personalidad interior de Vera, pues las entradas escritas cada tantos días constituyen una trayectoria que el diarista no habrá notado quizás en su

ensimismamiento; contrariamente, nosotros lo percibimos inmediatamente, es decir, el decodificador. Es una trayectoria hacia el delirio y la alucinación, lo cual coadyuva a que descubramos el carácter del enunciador y su relación con lo enunciado.

El decodificador descuidado o sorprendido acepta esta ilusión de diario como confiable sin embargo, hay algo que destruye en gran parte la posibilidad de que lo aceptemos como un discurso elaborado día por día. Es la instancia de la entrada final donde Vera describe en detalle cuando él y sus tropas ya no pueden más en su locura frenética a causa de la falta de agua, incluido su desmayo en el preciso momento en que llega el camión de agua de Jara. La sección tiene la apariencia de la entrada discursiva de diario (que en este caso puede aceptarse como inscripto en el discurso literario con materiales del discurso histórico), pero se cuenta algo que no pudo enunciarse desde Vera.

En contraste, los capítulos pares no sólo incluyen a Vera como partícipe, sino que también son momentos en lugares que a Vera le habría sido difícil, hasta imposible, presenciar u observar. No obstante parece como que Vera obtuvo datos de hechos que otros le narraron y llenaron las lagunas de sus discursos.

Mientras los capítulos impares, narrados por Vera, están ausentes de grandeza, en los capítulos pares el hombre llega a ser visto y leído por el escuchador en una dimensión trascendental. El discurso se torna inscripto casi como un discurso bíblico-mítico por sus rasgos marcados.

La función del contrapunto de alternancia entre los enunciadores, Vera y el otro o los otros, no es fácil de develar: está en la labor de hacer resaltar la grandeza del ser humano –al menos la de los seres que giran en torno de Jara– y la bancarrota espiritual de tipos sentimentales y románticos como Vera, que no sólo no pueden comprender a los Jara, sino que, también al final, vienen a traicionarlos en la pobreza y vileza inconscientes de su ser.

Roa, desde su propia escritura, abre fuego cruzado entre dos sujetos de la enunciación que entretujan la novela para que percibamos la diferencia entre el punto de vista mítico y el punto de vista lastimoso de Vera.

Roa roe y saca al desnudo con esta diatriba enunciativa el lamentable pero real dualismo de la condición humana. Como lector-escucha ante la escritura decimos que pueden hacerse distintos planos de lectura:

1 } Toda narrativa de Roa Bastos funda líricamente una definición del Paraguay en lo estético y moral del pueblo y la nación, como una voluntad heroica de sobrevivir a las circunstancias históricas más difíciles, con una actitud generosa y fraternal respecto de la comunidad hemisférica a la que pertenece, y con una conciencia a pesar de todo esperanzada acerca del progreso del país.

2 } Yo el *Supremo* constituye uno de los mejores manifiestos poéticos del experimentalismo hispanoamericano, en el sentido de aspirar a una escritura literaria, o a un texto sin más, que refleje lo más aproximadamente posible la vitalidad y el carácter comunitario de la experiencia verbal.

3 } Sin entrar en polémicas históricas, en las obras de Roa en general, y en

especial *Yo el Supremo*, se describe la soledad y el vértigo del poder absoluto, que en el caso del doctor Francia conoció excesos y omisiones, al mismo tiempo que echó las bases de la soberanía nacional en el marco de una sociedad revolucionaria respecto de las estructuras coloniales de entonces.

Roa Bastos: sus compromisos literarios son compromisos con la escritura y también con el hombre paraguayo, con el hombre crucificado y redimido por el hombre en todos los tiempos. Y Roa, con su vida, más allá de la reprobación del discurso histórico, de los shifters de escucha y de destinación, de los anagramas, del texto único subyaciendo a muchos otros textos que se redescubren una vez deconstruidos, en y con su vida, es una permanente, perpetua demanda de amor.

Por eso, preceden al corpus novelístico de *Hijo de hombre* dos acápites, uno de Ezequiel, el profeta y, otro, un fragmento del *Himno de los Muertos de los Guaraníes*

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

Después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca...

(Hijo de hombre: 74)

En cuanto a *El Fiscal* deberemos ver cómo emergen modalidades específicas: deicidio, magnicidio y suicidio. La novela está estructurada de manera teleológica, todos sus elementos apuntan hacia la escena más importante: la consumación del sacrificio de Félix a manos del ejército paraguayo.

Todas las referencias del martirologio colectivo e individual en el pasado y en el presente, además de las citas diversas que explicitan el tema del sacrificio, aparecen en función de la escena final. El discurso de Félix se centra en la dialéctica del desempeño de un mártir elegido.

Supuestamente, por la voz de Félix, éste ha sido convocado para ser el héroe-mártir. Así, se pone en juego algo que escapa a toda explicación racional y que más estaría del lado de la alucinación, de la locura.

El Congreso Internacional de Intelectuales, a celebrarse en Paraguay por invitación de Stroessner, es la coyuntura histórica que lo habilita para llevar a cabo la asistencia a la convocatoria y lo que allí se decide. Es como si el inconsciente lo impulsara a la autodestrucción.

Al final del decurso narrado aparece el sacrificio. El martirologio de Félix puede leerse como un acto de libertad. El Dictador de este modo consigue el borramiento del sujeto.

Pero contradictoriamente el fin es el principio. La novela termina cuando Félix empieza a "ser" (Zizek, 1994). Así la escritura como modo esencial de subjetivación es relevante en la novela. Félix escribe lo que escribe lo que lo ha escrito a él. El personaje surge así del acto escritural. Recordemos una vez más *El Quijote*.

El texto surgirá de la tensión vida-muerte, construcción-destrucción. El autor propone un juego de mostrarse y ocultarse. Aceptar es entrar a este juego, acer-

carse a los bordes, mirar al sesgo. La mirada puede aparecer como un movimiento o como la satisfacción del acto de mirar.

Los lectores que son convocados participan como asistiendo a un espectáculo. El lector puede, o no, aceptar el contrato narrativo que lo posiciona en actitud perversa de mirar representaciones de escenas que van más allá de la crueldad, mientras Félix se juega la vida en una apuesta ética.

Ximena, a quien en primera instancia está dedicada la narración, tiene seudónimo: Morena. Se está —en parte— jugando al tema del doble.

El tópico del doble a nivel conceptual surge en oposiciones binarias y paradójicas. Y la creación está del lado femenino mientras que la destrucción del lado masculino. Éste es un motivo recurrente en *El Fiscal*. Por esto, en primera instancia narrativa, los papeles están destinados a Ximena.

El dictador aparece ubicado en el lugar reservado al Padre (en sentido religioso) y está ahí para imponer la sumisión. Dicta la Ley con la que somete a todos.

El personaje femenino de María Luz Noguera es la víctima cómplice. Acepta unirse a Stroessner en un contrato perverso, mediante el cual él la somete, con el consentimiento de ella. Le impone su saber y su poder, mientras tanto se viola un cadáver como testimonio vivo del Poder.

Felix Moral se hace víctima de la lógica de la sumisión. Se muestra como al servicio de la confianza en su país y la posibilidad de alcanzar un gobierno justo. Se sacrifica en el altar de la nación. Sin haber sido invitado al banquete del vampiro, asiste para contribuir a cambiar la suerte de la nación esclavizada. Su ademán está más allá de la racionalidad, lo que se activa es la fe.

Referencias

Barthes, Roland: (1972) "El discurso de la historia". en *Estructuralismo y lingüística*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Bajtín, Mijail: (1982) *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

Jacobson, Roman: (1961) *Ensayos de lingüística general*, México, Siglo XXI.

Kristeva, Julia: (1981) *El texto de la novela*, España, Lumen.

Lyons, John: (1971) *Introducción en la lingüística teórica*, Barcelona, Teide.

Bibliografía del autor

Roa Bastos, Augusto: (1955) *Hijo de hambre*, Buenos Aires, Losada.

— (1982) *Yo el Supremo*, España, Siglo XXI.

— (1993) *El fiscal*, Buenos Aires, Sudamericana.