

SERGIO INFANTE

Yo el Supremo, entre la falsedad y el mito.

Samtidigt som Camilo José Cela tilldelades Nobelpriset erhöill Augusto Roa Bastos, en av de nyskapande latinamerikanska författarna, det betydelsefulla Premio Cervantes. Sergio Infante, doktorand i spanska vid romanska institutionen vid Stockholms Universitet, presenterar här Roa Bastos mästerverk *Yo el Supremo* och pekar på dess karaktär av formexperiment, där en uppgörelse med myterna om Paraguay är ett centralt inslag.

La novela *Yo el Supremo* (1974)¹ del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos (1917), es sin lugar a dudas, una de las obras más importantes de la literatura hispanoamericana. La crítica, sobre todo la universitaria, le ha consagrado numerosos estudios² donde se valoran sus diferentes aspectos y logros, como lo son su complejidad estructural y el oportuno tratamiento de su temática, centrada en el problema del Poder Absoluto, desde el cual se desarrollan otros tópicos, entre los que se destacan con mucha nitidez el de la identidad y el de la escritura.

Trataremos de esbozar aquellas particularidades más significativas en YES, obra de no fácil acceso, donde la ambigüedad genera y coordina una serie de posibles interpretaciones, frente a las cuales el lector, activo y participante, deberá tener la última palabra.

Primero que nada, digamos que YES se distingue de la novela anterior de Roa, *Hijo de hombre* (1960), fundamentalmente por la distancia que se toma para tratar la trágica problemática del Paraguay. Ahora el afán esperanzador desaparece debido a la importancia que cobran las reflexiones sobre el Poder, sobre la historia y el mito, sobre el acto mismo de escribir, etc. La magnitud de tal reflexión no impide que sea la parodia un medio frecuente para llevarla adelante; por el contrario, el humor y la sátira dejan al desnudo, sumidos en sus contradicciones, tanto a los responsables de la tragedia histórica como a sus cronistas: historiadores, escritores, novelistas. De manera que ni el propio YES queda a salvo de este proceso desmistificador.

Son estas características, a las que habría que sumar el experimentalismo en el uso del lenguaje y en el manejo del tiempo y, sobre todo, la concepción y factura de la novela a partir de textos orales y escritos que han sido compilados, lo que la distinguen como una obra innovadora tanto dentro del panorama hispanoamericano como mundial³.

La novela del dictador.

El hecho de que el protagonista sea (aunque no aparezca con su nombre) José Gaspar de Francia, Dictador Perpetuo del Paraguay desde 1814 hasta su muerte en 1840, emparenta la obra con las *novelas de dictadores*, presentes en la literatura hispanoamericana desde sus

comienzos y conectadas a una realidad histórica en la cual sería largo detenerse. Baste con recordar que abundan las dictaduras en la época en que se publica YES y, también, que aparecen en fechas cercanas otras dos obras de este tipo: *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier y *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez. Estas dos novelas junto a YES se distinguen de sus "precuroras" esencialmente porque enfocan la figura del dictador desde múltiples perspectivas, evitando con ello cualquier tipo de maniqueísmo.

No obstante este emparentamiento, YES se diferencia incluso de sus coetáneas en varios aspectos: Primero, se trata de la elección de un personaje reconocible que además de dictador fue el fundador de la República. Segundo, dicho personaje es también mítico, cuestión que lo capacita para recorrer toda la historia del Paraguay y aludir sutilmente a la época en que se escribe la novela. Tercero, debido a los otros temas, a las reflexiones y a la compilación ya mencionados, se supera el género "novela del dictador", al tiempo que se desborda lo novelesco para tocar otras formas escriturales, como el ensayo y la polémica histórica⁴.

De la historiografía a la novela.

Francia es una figura controvertida. Su talento excepcional, su enigmática personalidad y sobre todo su obra como gobernante, han provocado la exaltación de fervorosos partidarios y de encarnizados enemigos. En la filas de estos últimos se ubica la historiografía tradicional que lo ha vilipendiado, negándose a comprenderle. Para ella sólo existe el déspota "que abre una nueva página en la historia de las aberraciones"⁵ y no el prócer americano que con mayor éxito llevó adelante los ideales de la revolución independentista. Por eso, parte de la novela consistirá en revisar esta versión condenatoria. No obstante, conviene recalcar que tal revisión no es una mera apología, ya que no oculta los aspectos negativos del Supremo, otorgándole inclusive la función de prototipo de todo totalitarismo. Se busca más bien abrir un nuevo juicio con el fin de recuperar la identidad tanto del Dictador Perpetuo como la del pueblo paraguayo. Ello involucra una búsqueda de la verdad, pero la verdad es relativa, escurridiza y se confunde en una misma nebulosa con la falsedad. La ambigüedad que esto produce obliga al lector a una participación activa que lo lleve a tomar la última palabra; pues como la misma novela propone, habrá que rehacer una historia que "debió ser narrada [y] no ha sido narrada" (YES, 609).

Junto a la figura histórica hay que considerar a la mítica que la complementa, puesto que "como en el caso de las divinidades primigenias de la mitología guaraní, Gaspar de Francia es el Padre-Último-Primero oculto en los arcanos de la historia, pero vivo y actuante en el inconsciente colectivo"⁶. Y será precisamente el Supremo mítico el

que adquiriera una mayor importancia en la novela, ya que con él se identifica la colectividad, la que en la obra aparece con el nombre de "persona-muchedumbre" por oposición al "individuo-persona". La figura mítica, nos parece, es la que justifica la revisión histórica; el mito es un modelo de conducta para una colectividad, y en este caso ese modelo debe ser restaurado y adecuado para las condiciones presentes. La novela en ningún momento cae en la falacia de ofrecer soluciones, es el proceso de constante búsqueda lo que le interesa. Claro que en medio de ese proceso el lector puede ver la incompatibilidad que existe entre ser la genuina representación del pueblo y ser la encarnación del Poder Absoluto.

Aunque inspirado en el doctor Francia, el Supremo novelesco cobra una total autonomía al transformarse en un personaje de ficción. La propiedad de ser histórico y mítico se encuentra representada por la dualidad YO/EL, aludida ya en el título de la obra, donde YO es lo mortal, lo histórico y EL, lo imperecedero, lo mítico. El uno se opone al otro al tiempo de que forman un conjunto, cuando éste se rompe es que se produce la crisis de identidad; YO y EL se apartan y del primero queda el fantasma que deambula sumido en la soledad originada en el Poder Absoluto. Pero EL, que es el modelo mítico, también depende del YO para encarnarse en un ser real; por lo tanto su configuración se esfuma con la ruptura. Sin embargo, es por causa de YO que se produce la dicotomía, no sólo porque la historiografía al falsificar los hechos lo aleja del modelo, sino también porque él mismo, al preferir una forma de gobierno omnímoda, se ha apartado de la persona-muchedumbre en la cual una vez se apoyó y que se identifica con el mito. El personaje aparece entonces como el muerto/vivo que, a la vez que incursiona en su pasado, rige los destinos del Paraguay.

El juego del doble es fundamental; aparecerán una serie de dobles del Supremo, los más importantes son: Patiño, su secretario, que escribe su dictado; el Compilador que ha acopiado el material de la novela y que finalmente suplanta al Dictador; el perro Sultán y el corrector que se entromete en los escritos del dictador, ambos son una especie de otra conciencia del dictador, pero también dobles del Compilador según se puede inferir del contenido de lo que plantean. Pero para entender mejor estas cuestiones resulta conveniente examinar la manera en que está planteada la narración.

La compilación y las modalidades narrativas.

En un intento de negar al autor individual y su rol de demiurgo, aparece la figura del Compilador, que compone la obra reuniendo y ordenando una textualidad anterior. Es decir, la obra es planteada como una compilación y no como una creación a partir de la nada; acopia lo ya dicho para decir lo nuevo. Entonces, tal como el Compilador

lo explica en su nota final, el texto resulta "leído primero y escrito después" y no hay en él "una sola página, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esta manera"; así no se podrá dudar de "que este libro es tan antiguo como el pueblo que lo dictó" (YES, 608).

El lector que se proponga reconocer el origen de lo compilado se enfrentará a una ardua tarea; no sólo por la gran erudición que supone, sino también porque rara vez hay marcas de citación y los textos suelen encontrarse mutilados, alterados o simplemente violentados por el nuevo contexto en que aparecen.

De todas maneras, también es posible aducir lo colectivo, que implica la compilación, en el afán de abarcar una infinidad de temas y épocas, acompañado de un fragmentarismo, que impide hasta la división tradicional en capítulos, manifestándose en lo que parecieran retazos y silencios de un discurso aún mayor e inalcanzable; en la plurivocidad que subvierte constantemente el monólogo del Dictador; y en las marcas de quemadura que acallan por momentos la narración y que son la evidencia de un manuscrito anterior a la novela.

El Compilador también llama a su obra *Apuntes* (YES, 609), los cuales han sido producidos de diferentes modos que se imbrican entre sí, y que aquí apenas podemos describir someramente. Cuatro son los fundamentales.

1° *Los apuntes en el despacho*, donde se narra lo que ocurre allí mientras el Dictador, que gobierna fundamentalmente a través del dictado y la escritura, trabaja y discurre con su secretario privado, "el fiel de fechos" (YES, 156), Patiño; estos apuntes parecen haber sido tomados por un testigo oculto o bien por el propio amanuense en el momento mismo en que la conversación se produce.

2° *La circular perpetua*, que el Supremo dicta a su secretario y mediante la cual enseña a sus funcionarios su versión de la historia del Paraguay, especialmente durante su gestión como gobernante; en ella se defiende de los ataques de los historiadores y escritores, justificándose y desenmascarando a sus enemigos.

3° *El cuaderno privado*, como su nombre lo indica, es la escritura más íntima del dictador y está planteado como un "Balance de Cuentas" (YES, 144); es a veces delirante y en él se nota cómo El Supremo, el muerto/vivo, busca desesperadamente su identidad valiéndose de la escritura, medio que no vacila en condenar pero al cual se encuentra irremediamente atado.

4° *Las Notas* del Compilador y de otros autores, en ocasiones adrede mal citados, que van al pie e intercaladas en el texto. En ellas se explica, se reafirma o se desmiente lo dicho tanto por El Supremo o por las otras voces que aparecen en su monólogo; se integran plenamente a la ficción y deben considerarse como parte de ella.

El pasquín como texto generador.

La novela se inicia con un pasquín, o panfleto, donde se imita la letra y el estilo del dictador, en el cual se ordena que acaecida su muerte la cabeza sea expuesta en la Plaza de la República, que todos los funcionarios civiles y militares sean ahorcados y enterrados en extramuros sin cruz ni marca, y finalmente que sus propios restos sean quemados y arrojados al río. La búsqueda del autor o de los autores de esta falsificación pondrá en marcha toda la narración; nadie queda libre de sospechas, ni siquiera el mismo Supremo. El pasquín será citado y aludido constantemente. De esta puesta en abismo se desprende lo que para nosotros son los tres ejes temáticos fundamentales: **la letra** (y por extensión la palabra, la escritura, la literatura, la historiografía, etc.), **los enemigos** y **El Supremo** (y por extensión el Paraguay). A estos tres temas les corresponden respectivamente tres planos de coherencia interpretativa (isotopías): **lo falso, los falsificadores y lo falsificado.**

Al ordenar el dictador el examen minucioso de la letra del pasquín, la escritura y sus derivados son puestos en cuestión. Lo real es deformado por la palabra; especialmente por la escrita, que El Supremo equipara con la muerte, oponiéndola a lo vivo de lo oral. A través de la escritura los historiadores han falsificado su imagen para condenarlo. Contradictoriamente, él mismo, víctima de una pasión que reprueba, se vale de la falsedad de la letra para ejercer el Poder Absoluto y, después de muerto como por un acto reflejo, para recontar su propia historia. Tal medio lo aparta del Supremo revolucionario de la primera hora, que gobernaba apoyado en la persona-muchedumbre, y asimismo de la figura mítica, viva en el sentimiento popular. Tanto el acto de escribir como quienes lo practican serán objetos de parodia y ataque; especialmente durante la lección de escritura que El Supremo da a su secretario privado (cf. YES 156-172).

El autor del pasquín ha podido ser cualquiera de sus enemigos. Se adquiere tal categoría mediante dos causas fundamentales: haber deformado la imagen del dictador o de su país y haber atentado en contra de la soberanía. Ni siquiera los que han actuado después de su muerte serán excluidos cuando pase revista y desenmascare a los historiadores, cronistas y escritores; a los enviados plenipotenciarios de los países vecinos; al ejército de su país, a los invasores extranjeros; a caudillos, naciones e imperios. Independientemente del medio de que se valgan, se trata finalmente de falsificadores, pues terminan deformando tanto la imagen del Supremo como la realidad del Paraguay; por eso es por lo que suele llamarlos falsarios.

En oposición a los enemigos se encuentra la persona-muchedumbre, el pueblo. Pero por haberse alejado de éste, el dictador queda prácticamente solo en su lucha. Para atacar a sus adversarios, aparte

de denunciar sus intenciones y de desconstruir la lógica de sus argumentos, procederá a degradarlos con diferentes epítetos. La forma predominante en que se expresa la degradación es la animalización: "ratas" (YES, 94), "gusanos" (YES, 172) "tordos-escribas" (YES, 231). Esta animalización se conecta con las animalias que devoran su cadáver (cf. YES, 478-479 y 592-593), verdadera metáfora de la derrota del YO.

El Supremo es lo falsificado en el pasquín, alguien lo ha suplantado (tal vez él mismo, a través de uno de sus dobles) para condenarlo al olvido mediante la parodia de sus Decretos Supremos. El dictador está plenamente consciente de que esto es así: "Refuerza la vigilancia de los que se alucinan con poder suplantarme después de muerto" (YES, 94). Desde este momento queda planteada la problemática de la identidad. Quienes hayan escrito o escriban sobre su persona, como los historiadores y como el Compilador, siempre lo falsearán, quitándole "pelo a pelo el poder de nacer y morir por [sí] mismo" (YES, 124); destruyen la condición de s/Ser Supremo, el imposible Absoluto que tanto persigue. La búsqueda de la identidad en la maraña de lo falsificado es compleja y toca también al Paraguay, identidad que el personaje suele confundir con la propia. El muerto/vivo no dará nunca con lo que busca, pero espera finalmente que sea la persona-muchedumbre quien rescate "la lava ardiente de su memoria" (YES, 583).

Es justamente ese rescate lo que se plantea en la novela como totalidad. En ella la persona-muchedumbre está de alguna manera presente en la compilación, en el compilador como su representación (pues ha reunido sus múltiples voces), en la evidente polifonía que conforma la propia voz final que toma la palabra, tutea al dictador y lo juzga: "Te convertiste para la gente-muchedumbre en una Gran Obscuridad; en el gran Don-Amo que exige la docilidad a cambio del estómago lleno y la cabeza vacía" (YES, 594).

Esta manera de ver la cuestión difiere en mucho de la de los historiadores tradicionales. Ante la condena tajante de éstos, se abre como respuesta el juicio *sui generis* de la gente-muchedumbre. Ahora, mediante un proceso permanente, que de ningún modo se agota en la novela, se pretende hallar un nuevo sentido al mito del padre fundador, de acuerdo a unas visiones y a unas necesidades que son las de nuestros días.

Notas

¹ En adelante YES y el número de la página cuando sea pertinente. Citamos por la edición de Milagros Ezquerro, Madrid, 1983.

² Para un estudio general de la novela pueden consultarse: Andreu, Jean L. y otros autores, *Seminario sobre 'Yo el Supremo' de A. Roa Bastos*, Poitiers, 1976; Ezquerro,

Milagros, "Aproximaciones a Yo el Supremo", en *Yo el Supremo*, Madrid, 1983; Foster, David Willian, *Augusto Roa Bastos*, Boston, 1978; Matus Romo, Eugenio y otros autores, *Textos sobre el texto*, Poitiers, 1980; Turton, Peter, "Yo el Supremo: una verdadera revolución novelesca", en *Texto crítico*, 12, Xalapa, 1979.

³ Véase Kryszinski, Wladimir, *Carrefours de signes: essais sur le roman moderne*, La Haye, 1981 y Saad, Gabriel, "La novela renueva la historia: Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos y Les géorgiques de Claude Simon", en *Actas del coloquio Franco-Alemán*, Düsseldorf, Tübingen, 1984.

⁴ Para un estudio comparativo de estas tres novelas véase Benedetti, Mario. "El recurso del supremo patriarca", en *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, 3, Lima, 1976; Moreno Turner, Fernando, "Yo el Supremo: Renovación de una temática", en *Seminario sobre Yo el Supremo de A. Roa Bastos*, Poitiers, 1976; Rama, Angel, *Los dictadores latinoamericanos*, México, 1976.

⁵ Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo: civilización y barbarie*, Madrid, 1970, p. 20.

⁶ Augusto Roa Bastos, "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo", en *L'idéologique dans le texte*, Toulouse, 1978, p. 71.

Entrevista a Camilo José Cela, Premio Nobel de literatura 1989

I samband med Nobelhögtidligheten i december 1989 arrangerades vid Romaniska institutionen i Stockholm ett kollokvium kring Camilo José Celas författarskap. I detta samtal med Camilo José Cela (CJC) deltog som ordförande Lars Fant (LF), professor i iberoromanska språk, och som utfrågare Juan Antonio Masoliver (JAM), litteraturkritiker och publicist, bosatt i London.

LF Señoras y señores, tengo el especial honor y muy gran placer de dar la bienvenida hoy, de parte de la Universidad de Estocolmo y de su departamento de Filología Románica, al ilustre representante de esa lengua española, a la cual — según las palabras pronunciadas ayer, en el Palacio de Conciertos, por quien la encarna — ha sido concedido el premio Nobel de este año: don Camilo José Cela. Viene con su dominio de la *improvisación*, a brindarnos *inspiración* — por grande que sea el desprecio que declara tener a ambos fenómenos, según le oímos decir en su discurso ante la Real Academia Sueca el pasado viernes. Al igual que hace diecisiete años, para quienes recuerden como yo su última visita en este país, ha venido a hablarnos a nosotros, estudiantes nórdicos de su lengua y lectores de sus libros, de una obra que fue desde el principio desplazadora de límites, implacablemente ampliadora de un espacio constreñido por la convencionalidad política o lingüística. Me es igualmente grato darle la bienvenida a don Juan Antonio Masoliver, crítico literario, que ha dedicado más de un estudio a nuestro galardonado y que ha venido de Londres, donde enseña español en la Universidad Politécnica, a dirigir este coloquio sobre la obra de Camilo José Cela, con la participa-

ción del autor mismo. Le cedo la palabra primero a don Juan Antonio Masoliver.

JAM Al que pregunta, primero, siempre. Imagino que ésta es la diez millonésima vez que le preguntan algo a Cela sobre su literatura. Me gustaría que en esta reunión pudiésemos tener delimitados por lo menos tres aspectos: la obra de Cela como conjunto, como libros individuales, el entorno literario, cultural de Cela y naturalmente algunos elementos personales significativos — si es que en la literatura lo personal es significativo. La primera pregunta sería: ¿En qué medida hay elementos autobiográficos en su obra?

CJC Siempre hay elementos autobiográficos en la obra de los escritores. Afortunadamente no siempre son inmediatos, porque también, por fortuna para mí, yo no me he vaciado en un *Pascual Duarte* o al revés. Pero evidentemente uno no puede escribir más que de lo que lleva adentro, o de lo que ve de una manera inmediata. De ahí mi idea de que la novela histórica siempre es falsa. Podremos conocer perfectamente las instituciones romanas, la historia de Roma, hasta aprender a Mommsen — sus doce volúmenes — pero lo que no tendríamos nunca sería la mentalidad de los romanos. En la historia de España, a mi ilustre antepasado el Mariscal Pardo de Cela, los historiadores le llaman bandolero; otros son más duros todavía. Claro, la mentalidad que había en el siglo XV, cuando él perdió la guerra con la Reina Católica, era muy diferente de la de quien la enjuicia 400 o 500 años después. Vuelvo al comienzo. Siempre se escribe, si se quiere escribir de una manera auténtica, de aquello que se lleva adentro o que se ha visto inmediatamente. Ahora bien, también pensé siempre que la contemplación de la inmediata realidad, pasada por la cabeza y deformada hasta donde convenga y saliendo por la mano derecha del escritor — yo escribo a mano — es el fenómeno que llamamos literatura o novela. No es ningún otro.

JAM Una cosa curiosa es que Ud. estuvo en el frente de Extremadura, y sin embargo, en *Pascual Duarte*, el elemento geográfico es menos importante que en los demás libros que escribió.

CJC Sí. Sin embargo, yo a *Pascual Duarte* no lo he conocido de una manera inmediata, repito, pero sí a alguien que hubiera podido ser Pascual Duarte perfectamente. Es curioso cómo la historia, sobreponiéndose a la propia realidad histórica, llega a deformarla. Yo he conocido a un viejo que me dijo que él había compartido la celda poco antes de que fuese ajusticiado con Pascual Duarte. Lo cual evidentemente es mentira. También alguien me dijo: "Pero ¿cómo le ha puesto Ud. este nombre, que es el nombre que tiene un tío mío?" Y etcétera. Yo coleccioné, a través de la policía — y lo publiqué en el diario *El Independiente*, en uno de los folletos que allí publican —, los Pascual Duarte y los Camilo José Cela que vivían en España. Pascual Duarte