

Supremus ab inferis: las paradojas del poder

(Relectura de *Yo El Supremo* de Augusto Roa Bastos)

Andrea Ostrov
Universidad de Buenos Aires
Conicet

La monumentalidad de *Yo El Supremo* sigue suscitando –a pesar de las casi cuatro décadas de producción crítica internacional- nuevos interrogantes, nuevas articulaciones, nuevas perspectivas de lectura. Novela sobre la historia, sobre la escritura de la historia, sobre la escritura, sobre el poder, sobre el poder de la escritura, sobre el lenguaje mismo, configura un monumental trabajo de deconstrucción que sistemáticamente pone al descubierto el doblez, la paradoja, la contradicción. Las constantes tensiones y duplicidades que la atraviesan (Yo/El; identidad/alteridad; oralidad/escritura; lenguaje/realidad; signo/referente; poder/representación) configuran principales e inagotables objetos de reflexión del pensamiento contemporáneo que, al mismo tiempo, posibilitan un trabajo transculturador respecto de algunos de los núcleos constitutivos del hemisferio cultural guaraní.

Escritura Poder Representación Lenguaje Transculturación

The monumental character of Augusto Roa Bastos' *Yo El Supremo* continues to raise– despite almost four decades of international critique production – new questions, new articulations, and new reading perspectives. As a novel on history, on the writing of history, on writing, on power, on the power of writing, on the language itself, it configures a huge deconstruction work that systematically exposes the duplicity, the paradox, the contradiction. The constant tensions and duplicities that go through it (I/Him, identity/otherness; orality/writing; language/reality; sign/reference; power/representation) configure the main and endless reflection objects of contemporary thinking, which at the same time, enable a transcultural work concerning some of the constitutive nuclei of the Guaraní cultural hemisphere.

Writing Power Representation Language Transculturation

Escribir sobre *Yo El Supremo* puede resultar, además de difícil, paradójico. La novela de Augusto Roa Bastos ha sido abordada desde diversas perspectivas teóricas por críticos de varias nacionalidades y ha sido objeto de seminarios y encuentros específicos de los que resultaron abundantes compilaciones críticas, además de que las revistas académicas más prestigiosas le han dedicado números monográficos. Parece por lo menos pretencioso, ante semejante proliferación crítica, el intento de abordar una vez más una obra sobre la que aparentemente se ha dicho todo. Sin embargo, esta novela

infinita, perpetua, convoca a la escritura quizás como único modo de aprehender o de arañar esa textualidad desmesurada, excesiva. Y admite, a pesar de todo lo dicho por más de tres décadas de crítica -o precisamente por eso mismo- nuevas articulaciones, nuevas construcciones de sentido, nuevas epifanías.

Novela sobre la historia, sobre la escritura de la historia, sobre la escritura, sobre el poder, sobre el poder de la escritura, sobre el lenguaje mismo, configura un monumental trabajo de deconstrucción que opera sistemáticamente en el doblez, la paradoja, la contradicción. El texto parece construido sobre un principio fundamental que consistiría en poner en escena a la vez la afirmación y su negación, el hacerse y el deshacerse, la presencia y la ausencia. Se trata de una escritura que se instala en el punto exacto de la imposibilidad, en el inaprensible instante de la simultaneidad, tensando al máximo la incomodidad de la contradicción, de la duplicidad, de lo indecible.

A simple vista, la disposición gráfica de la escritura sobre la página presenta una configuración particular: el cuerpo supuestamente “principal” del texto, el discurso de El Supremo en sus distintas manifestaciones (diálogos; cuaderno privado; cuaderno de apuntes; circular perpetua; autos supremos) aparece sistemáticamente “interrumpido” por las notas al pie del Compilador y por fragmentos discursivos de otras voces que disputan con la voz principal no solo la verdad de lo narrado sino la ocupación física de la superficie de la página. Se trata de un coro de voces que jaquean el dominio -en ambos sentidos: territorio y poder- de El Supremo, no solo en tanto disputan el espacio de la página con el discurso del Dictador, sino también en la medida en que otros sentidos surgen de la lectura de estos paratextos: el sentido se revela desde el vamos como incierto, contradictorio, como espacio de poder y de confrontación cuyo control absoluto resulta imposible. El Dictador no puede perpetuarse en el lugar de la enunciación, puesto que otras voces acechan desde el margen para tomar la palabra y convertir al Supremo Enunciador en *objeto* del enunciado. Por un lado, la *mano desconocida* inscribe en los márgenes su lectura de lo escrito en el cuaderno privado, convirtiendo al *yo* en *tú*; por otro, en virtud de las operaciones del Compilador, el sujeto de la enunciación que se autopostula Supremo deviene *objeto* de los enunciados de historiadores, viajeros, detractores. Es decir que la inestabilidad intrínseca del enunciador vuelve imposible el dominio absoluto, tanto territorial como semántico, y la organización gráfica de la página constituye una representación de la lucha discursiva por contar la historia.

El texto se conforma entonces como un espacio donde El Supremo disputa la *propiedad* del sentido y del territorio, tanto en la página como en la nación paraguaya. Si el ejercicio del poder político implica necesariamente el dominio del territorio, no solo en lo geográfico sino también en lo

simbólico, la vigilancia de las fronteras de la nación tiene como correlato el control de las fronteras del sentido. Así, el control de las fronteras territoriales frente a los avances anexionistas de Brasil y Buenos Aires y los intereses imperialistas de Gran Bretaña se reduplica en el afán por controlar el espacio textual y las fronteras y bordes del sentido. La fundación del espacio nacional consistirá entonces en un movimiento territorializante que no podrá llevarse a cabo sino a través del lenguaje, al tiempo que el ejercicio del poder implicará el dominio de la palabra¹. Dentro de esta línea de lectura, me interesa pensar los constantes juegos de palabras que El Supremo despliega en su discurso, verdaderos malabarismos lingüísticos, como manifestaciones del intento –obviamente fallido– por parte del Dictador, de predecir y controlar la proliferación significativa:

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 propio².

Hasta que recibí el Gobierno, el don dividía aquí a la gente en don-amo /siervo-sin-don. [...] La chusma laborativa- procreativa producía los bienes, padecía todos los males” (44).

¡Aquí al monarca lo hemos puesto en el arca! (105).

En los muchos ejemplos como estos, El Supremo tensa los signos hasta los límites mismos de la significación, a la vez que lleva a cabo una operación deconstructiva en virtud de la cual la palabra es forzada a exhibir *lo no dicho*, lo oculto del sentido, el negativo obturado y reprimido de la ideología que sostiene el discurso de la historia oficial. De este modo, las palabras se reescriben (entretén-y-miento [65]; escri-vanos [8]; salón de los a-cuerdos [225]) en un juego de espejos que apunta a desenmascarar traiciones, a “desvestir” hipocresías ocultas bajo acostumbradas investiduras³.

¹ No es un detalle menor el hecho de que El Supremo hable diversas lenguas y se exprese alternativamente en español, guaraní, portugués (con Correia Da Cámara), francés (con Bonpland y Legard), inglés (con los hermanos Robertson), según quién sea su destinatario, y utilice además términos, frases y expresiones en latín y griego, como *kalokagathói* (41); *Memento homo. Nepento mulier* (57).

² Augusto Roa Bastos. *Yo El Supremo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 46. En adelante se consignará solo el número de página entre paréntesis.

³ En función de las constantes tensiones entre la oralidad y la escritura que esta novela problematiza, es importante tener en cuenta que estas alteraciones en la grafía de las palabras solo son perceptibles con la mirada. Se trata entonces de juegos (con los) significantes que únicamente resultan posibles en el plano de la escritura.

Inspirado en la filosofía de la Ilustración⁴, el poder que se propone El Supremo es el poder absoluto, al cual es necesario extender en el espacio y en el tiempo. Ahora bien; a lo largo de la novela se dan reiterados indicios de que el Dictador ya ha muerto:

Incómodo estar vivo/muerto al mismo tiempo (19).

Mi ventaja es que ya no necesito comer y no me importa que me coman estos gusanos (76).

Lo que me cuelga del hombro es la bata de dormir el sueño eterno hecha jirones, la bata andrajosa que ya no alcanza a cubrir la desnudez de mi osamenta (101).

Entreabro la puerta de mi sepulcro. Corro el túmulo que se aparta con ruido de granito (167).

Desde ese “tiempo sin tiempo” (82) su discurso atraviesa explícitamente la oposición vida/muerte y se vuelve así proliferante, omnipresente, eterno y ubicuo. Al enunciar desde la muerte, El Supremo se coloca más allá de la dimensión temporal humana y asume el poder de ir y venir a través del tiempo, de recorrerlo en múltiples *sentidos*, y de superponer episodios transcurridos en momentos y/o lugares diferentes precisamente de acuerdo con su *sentido* histórico. De este modo, reúne en un solo relato las visitas de dos delegaciones extranjeras –Echevarría y Belgrano por un lado y Correia da Cámara por otro- ocurridas con quince años de diferencia, pero obedientes ambas a los afanes anexionistas y centralistas de los países limítrofes:

Surge del portapluma-recuerdo otra recepción que daré al enviado de Brasil, quince años más tarde. Puedo permitirme el lujo de mezclar los hechos sin confundirlos (210). [...] El 26 de agosto de 1825, Antonio Manoel Correia da Cámara, comisionado del imperio del Brasil, es conducido en el mismo carruaje en que voy con Belgrano, a la casa de Gobierno (211). [...] Por momentos el carruaje en que acompaño a Belgrano y el carruaje en que va Correia se aparean. Avanzan a contramarcha, ruedan juntos un tramo. Se juntan. Forman un solo carruaje (212).

Desde su espacio-tiempo *post-mortem*, El Supremo vaticinará también ciertos episodios por venir (la Guerra de la Triple Alianza, la Guerra del Chaco, el avance del imperialismo norteamericano), ordenándolos una vez más en torno al mismo eje de sentido: los intereses del capitalismo imperialista. Es decir que su ubicación extra-temporal le permite deshacerse de las limitaciones temporo-espaciales de toda enunciación para asumir un punto de vista total, absoluto: “VEO lo que va a pasar en el instante

⁴ En sus *Cartas*, Juan Parish Robertson hace constar que en la biblioteca de El Supremo “había varios voluminosos libros de Derecho. Otros tantos de matemáticas, ciencias experimentales y aplicadas, algunos en francés y en latín. Los *Elementos* de Euclides y algunos volúmenes de Física y Química, se destacaban entreabiertos sobre la mesa con marcas entre las páginas. Su colección de libros sobre Astronomía y Literatura general ocupaba una fila completa. El *Quijote* también abierto por la mitad en primoroso volumen [...] descansaba sobre un atril. Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Volney, Raynal, Rollin, Diderot, Julio César, Maquiavelo, hacían coro un poco más atrás [...] (147).

siguiente o un siglo después” (92). Al relatar el episodio de la calavera que encuentra a los 12 años mientras juega en las excavaciones de lo que décadas después será la Casa de Gobierno, dice: “Metí el cráneo en la caja de fideos. La llevé a ese lugar del futuro para mí ya pasado, adonde otros llevarán la caja con mi cráneo” (166). Se trata, tal como afirma Matus Romo, de una construcción de la temporalidad “en que las categorías de pasado, presente y futuro no se presentan necesariamente, como en el tiempo lógico, de modo lineal, ya sea en orden progresivo o regresivo” (Matus Romo 1980: 3). El Supremo puede hablar de *decibeles* (240); de “*alergia*, una palabra que no se conoce todavía” (418); de “nuestro Julio César” (118) para referirse al historiador Julio César Cháves; del “Tácito del Plata” (114) o “Tácito-Brigadier” (119) en alusión a Bartolomé Mitre. “El orden de las fechas no altera el producto de los fechos” (221), dice.

Si bien el cuerpo de El Supremo se descompone en la cripta, su mano continúa escribiendo en tanto el único modo de extender y perpetuar su poder en el espacio y en el tiempo es la escritura. Inscribir la palabra del poder, fijarla en signos perdurables. De allí que El Supremo *dicta* y encarna, en consecuencia, la pluralidad de sentidos del término *dictador*⁵. El acto de dictar –intersección entre habla y escritura- es en última instancia la manifestación máxima de poder en la medida en que implica hacer que *otro* escriba, que preste el cuerpo, que asuma en carne propia el discurso de quien enuncia. Sin embargo, no solo los sentidos del dictado resultan relevantes sino también los trazos materiales, la letra misma; esta deberá ser congruente con el discurso, el plano material y el simbólico deberán corresponderse: en la instancia del *Dictado* la materialidad espacial de la transcripción que realiza Patiño cobra especial importancia. Se queja el Secretario:

Mientras escribo lo que me dicta no puedo agarrar el sentido de las palabras. Ocupado en formar con cuidado las letras de la manera más uniforme y clara posible, se me escapa lo que dicen. En cuanto quiero entender lo que escucho me sale torcido el renglón (41).

⁵ Jean Andreu (1976) propone que la verdadera limitación del poder absoluto reside en el tiempo y distingue tres modalidades del poder Supremo: el poder político –que se ejerce mediante la palabra autoritaria, dirigida en voz alta, a un destinatario particular y definido; el poder estatal –que se ejerce sobre el espacio del territorio paraguayo-; y el poder metafísico o temporal. Cada una de estas modalidades del poder se correspondería, según este autor, con una modalidad discursiva particular. Así, al ejercicio del poder político corresponde el *diktat*, la voz “articulada e imperativa [...] para exigir una obediencia instantánea”, que en el texto ocupa el espacio del diálogo (1976: 95); al poder estatal le corresponde la modalidad del Dictado, el cual “se conforma a la modalidad espacial y a la mediatización visual del poder estatal. Se inscribe en la escritura considerada en su aspecto más gráfico” (1976: 103).

Pero, como sostiene Jean Andreu, “El Supremo pone un cuidado obsesivo en la escritura de su Dictado. Busca la máxima adecuación entre el discurso que está dictando y la representación gráfica de este mismo discurso que labra concienzudamente Patiño” (1976: 99):

Le cuesta a Patiño subir la cuesta del contar y escribir a la vez; oír el son-ido de lo que escribe; trazar el signo de lo que escucha. Acordar la palabra con el sonido del pensamiento [...]. Tendré que enseñarle a escribir (23-24).

Por esta razón, en la “lección de escritura” que le imparte (y que en el texto se plantea explícitamente como una “representación de la escritura como representación” [68]), El Supremo *lleva la mano* de su amanuense tanto en sentido literal como simbólico:

Te enseñaré el difícil arte de la ciencia escriptural que no es, como crees, el arte de la floración de los rasgos sino de la desfloración de los signos (66).

Bajo el cono blanco de la vela solo se ven nuestras dos manos encabalgadas. [...] La presión funde nuestras manos. Una sola son en este momento. [...] ¡Señor...usted maneja mi mano! (67).

La búsqueda de correspondencia entre la materialidad del significante y el sentido parece obedecer a una concepción del signo más cercana al algoritmo que a la propuesta por Saussure. Así, significado y significante ya no constituirían dos órdenes distintos donde el último estaría al servicio del primero como mero vehículo; por el contrario, el significante intervendrá en la construcción del sentido. Así, El Supremo reflexiona sobre la significación de la grafía:

La letra de una misma persona es muy distinta escrita a medianoche o a mediodía. Jamás dice lo mismo aun formando la misma palabra. [...] En la letra de noche [...] la proximidad del sueño lima los ángulos. Se distienden más las espirales. [...] Las curvas cimbran menos. [...] Los movimientos son divergentes. Los rasgos se inclinan más. Tienden a tenderse.

Por el contrario la letra de día es firme. Rápida. Se ahorra poluciones inútiles. El movimiento es convergente. Los rasgos están en ascenso (69-70).

De acuerdo con esto, Patiño es capaz de reconocer los distintos géneros discursivos de acuerdo con el tono de voz de El Supremo:

Cuando Su Merced dicta circularmente, orden del Perpetuo Dictador, yo escribo sus palabras en la Circular Perpetua. Cuando Su Merced piensa en voz alta, voz del Hombre Supremo, anoto sus palabras en la Libreta de Apuntes (319).

De este modo, tanto la dimensión gráfica como la fónica resultan constitutivas del mensaje mismo.

Ahora bien; la escritura como instrumento para el ejercicio del Supremo Poder muy pronto se revela insuficiente, ya que la circulación de la palabra escrita supone un alejamiento de su origen que desbarata toda garantía de significación. El sentido de las palabras de quien dicta se altera cuando Patiño –el “secretario ex-cretante”- las transcribe: “cuando te dicto, las palabras tienen un sentido; otro, cuando las escribes” (65). El dictado pone en escena de manera privilegiada esa modificación del sentido que es constitutiva del acto mismo de escritura, esa *alteración* radical que consiste en la paradójica *ajenidad* de la palabra propia:

Escribes 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 (65).

Escribir es despegar la palabra de uno mismo. Cargar esa palabra que se va despegando de uno con todo lo de uno hasta ser lo de otro (67).

El pasaje de lo oral a lo escrito supone una pérdida inevitable que es, en última instancia, una reducción: “lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento del que habla” (69). Pero en la escritura el sonido de la voz se vuelve *son-ido* (23). Se trata de una pérdida particularmente significativa en el contexto paraguayo, donde la escritura es introducida por los conquistadores y difundida en las misiones jesuíticas y donde la impronta oral de la lengua originaria –el guaraní- imparte aún hoy un carácter de oralidad intrínseca al conjunto cultural⁶. De allí que El Supremo se pregunte “¿Qué significación puede tener [...] la escritura cuando por definición no tiene el mismo sentido que el habla cotidiana hablada por la gente común?” (219).

La lección de escritura *literaliza* la otredad constitutiva de quien enuncia: se escribe a través del otro –con la mano del otro: “El Yo solo se manifiesta a través de Él” (65). En la secuencia hablar/dictar/escribir/leer, los sujetos se con-funden y se desdibujan tanto en el trazo material como en el discurso: “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” (19). La escritura/ lectura genera una cadena significativa circular y perpetua donde se vuelve imposible la detención y la fijación de los lugares discursivos. En relación con esto, coincido con Fernando Moreno Turner (1980: 25) en que “la lectura, la escritura y el dictado [...] constituyen la base textual de una reflexión sobre el lenguaje, el poder y la identidad”.

⁶ Roa expone las particularidades sociolingüísticas de la cultura paraguaya, atravesada por las tensiones guaraní/castellano, oralidad/ escritura en “Una cultura oral”, *Anthropos. Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*. Suplementos N° 25, Barcelona: abril de 1991 (99-111).

Al mismo tiempo, el signo conlleva necesariamente la ausencia de la cosa: “Escribir dentro del lenguaje hace imposible todo objeto, presente, ausente o futuro” (219). Efectivamente, el signo no puede re-presentar la cosa ni garantizar el sentido intencional de quien enuncia, a pesar de que esa identidad imposible entre la palabra y la cosa, entre el signo y el referente, constituye paradójicamente la condición de posibilidad misma del lenguaje. Lo real, por definición, está ausente del lenguaje pero solo es accesible a través de él. Por esta razón, El Supremo define la escritura como “negación simétrica de la naturaleza” (69): “Yo solo puedo escribir; es decir, negar lo vivo” dice (102-103). De acuerdo con esto, la novela se plantea en todo momento como artefacto puramente lingüístico y no como representación de la realidad. El referente del relato no son los hechos históricos sino los discursos sobre esos mismos hechos; la materia trabajada no es lo real sino el discurso sobre lo real. La escritura no aparece representando al mundo, sino que ella misma es lo representado⁷.

En virtud de lo dicho, la utopía lingüística formulada por el Dictador radicaría en que “el signo sea idéntico al objeto” (66), en que la “palabra suceda igual que un hecho” (16). “Escribir no significa convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra sea real” (67)⁸. Ahora bien; para “hacer que la palabra sea real” (67) será necesario que la palabra se vuelva acto, que despliegue su valor performativo: “que sea a la vez manifestación lingüística, puesto que debe ser pronunciad[a], y hecho de realidad, en tanto que realización del acto”, según propone Émile Benveniste [1966] (1988: 195). Sin embargo, la puesta en acto de la palabra supone cierto ejercicio del poder. Si, por definición, la palabra de mando es emitida para ejercer una acción sobre la realidad, para resultar en una intervención

⁷ En este sentido se entienden las permanentes alusiones al deterioro del papel y a las consiguientes complicaciones de la legibilidad que sistemáticamente aniquilan la ilusión de transparencia del lenguaje y hacen evidente en cambio su dimensión de opacidad, de materialidad y los fracasos, fallas e imposibilidades que surgen de esta: “(el resto de la frase, quemado, ilegible)” (14); “(quemado el borde del folio)” (15); “(roto)” (58); “(petrificado el plasto de los diez folios siguientes)” (453). Se trata todo el tiempo de la representación de la escritura –o del lenguaje- como representación. En este sentido, se ha hablado abundantemente acerca de esta obra como metanarrativa. Como sostiene Catalina Gaspar de Márquez, la novela “hace del proceso de producción del texto la materia misma de la ficción literaria: la obra ficcionaliza autorreflexivamente su propio proceso de producción” (1990: 351).

⁸ La “pluma-recuerdo”, ese objeto maravilloso que a medida que escribe tiene la virtud de re-presentar visualmente las cosas y los acontecimientos a la manera de una proyección cinematográfica, encarnará el ideal de escritura. En una larga nota, el Compilador explica cómo este artefacto llegó a sus manos, a través de un compañero de la escuela primaria, Raimundo, a su vez descendiente de Policarpo Patiño. Raimundo, apodado “Loco-Solo”, alude obviamente a Raymond Rousset, el verdadero inventor de la “pluma recuerdo”: “Se trata de una pluma cilíndrica [...] de marfil blanco [...]. Engastado en el hueco del tubo cilíndrico, apenas más extenso que un punto brillante, está el lente-recuerdo que lo convierte en un insólito utensilio con dos diferentes aunque coordinadas funciones: escribir al mismo tiempo que visualizar las formas de otro lenguaje compuesto exclusivamente con imágenes, por decirlo así, de *metáforas ópticas*. Esta proyección se produce a través de orificios a lo largo del fuste de la pluma, que vierte el chorro de imágenes como una microscópica cámara oscura. [...] Pienso que en otro tiempo la pluma debió también estar dotada de una tercera función: reproducir el espacio fónico de la escritura, el texto sonoro de las imágenes visuales; lo que podría haber sido el *tiempo hablado* de esas palabras” (214).

sobre lo real⁹, la palabra del poder no es otra cosa que el poder de la palabra. Por lo tanto, la escritura del poder y el poder de la escritura –en términos de Nicasio Perera (1976)- radican en la dimensión performativa del lenguaje:

Yo no escribo la historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad (210-211).

Yo soy el árbitro. Puedo decidir la cosa. Fragar los hechos. Inventar los acontecimientos. Podría evitar guerras, invasiones, pillajes, devastaciones (213).

Puede también que nada haya sucedido realmente salvo en esta escritura-imagen que va tejiendo sus alucinaciones sobre el papel (214).

Estas citas demuestran cómo los hechos, la realidad fáctica, ceden ante el Poder Supremo de la escritura. Mejor dicho, es precisamente la escritura, el lenguaje, lo que confiere estatuto de real a los acontecimientos. Su movimiento es doble y paradójico: distancia y acerca, traiciona y recupera.

En tanto instancia reificadora, materializadora y constituyente, la escritura es sucesivamente vinculada a lo largo del texto con una serie de piedras de índole diversa, cuya materialidad se define precisamente por la solidez, la perdurabilidad y la dureza¹⁰: la piedra de Yariguaá, cubierta de jeroglíficos, que El Supremo intenta descifrar; los prisioneros del Tevegó, petrificados, inmóviles, convertidos ellos mismos en piedra de peso infinito, “monolitos de vaga forma humana [...]”. Jeroglíficos, ellos mismos. Las piedras del Tevegó ¡esas piedras!” (60); la piedra bezoar, en el estómago de la vaca de María Regalada, la supuesta hermana de El Supremo; las piedras del Guayrá, “unas piedras muy cristalinas” (303) que el Dictador estudia en su desván “convertido en secreto laboratorio de alquimia, en la quimera de fabricar con su esencia la piedra de las piedras: La Piedra” (304). Teniendo en cuenta esta vinculación explícita entre piedra y escritura, podemos pensar que el afán de El Supremo por fabricar la piedra esencial, “La Piedra”, reduplica en cierto modo la búsqueda de la escritura ideal, de ese lenguaje en el que “el signo sea idéntico al objeto” (66)¹¹. Así, la utopía de la piedra constituye la contracara de la utopía de la escritura. Esta doble y única búsqueda intentaría

⁹ Jean Andreu vincula esta propiedad con la instancia del Dictado, que “ha de transformarse en acción, en realidad eficiente” (Andreu 1976: 101).

¹⁰ La vinculación entre la escritura y la piedra se justifica desde el punto de vista histórico, en tanto la piedra constituye el primer soporte de la escritura. Sin embargo, aun en la actualidad continúan practicándose inscripciones en piedra en las sepulturas y en los monumentos, donde la escritura se vincula precisamente a la fijación, al detenimiento y la perpetuidad.

¹¹ En este sentido, Eva Golluscio de Montoya sugiere que “la piedra *es* el mensaje”. Según esta autora, la palabra tallada, objetivada en la piedra, encarna en ella de modo tal que el objeto “no ha sido alejado y falseado en una palabra, sino que él mismo es su propio mensaje” (Golluscio 1977:92). Si bien la hipótesis resulta tentadora, no concuerdo del todo con este análisis ya que las piedras mencionadas constituyen fundamentalmente el soporte material de los signos encarnados en ellas y su presencia material no equivale a la presencia cierta del referente –ni del sentido- anhelada por El Supremo.

resolverse –en mi opinión- mediante la captura de esa otra piedra que obsesiona a El Supremo: el aerolito. La empresa se vincula explícitamente al intento de dominar el azar. El mismo Supremo lo enuncia de esta manera:

En alguna parte había leído que las estrellas errantes, los meteoros, los aerolitos, son la representación del azar en el universo. La fuerza del poder consiste entonces, pensé, en cazar el azar; *re-tenerlo* atrapado. [...] Trazar el contra-azar (107).

En tanto el recorrido de un aerolito constituye una alteración –azarosa, impredecible- respecto del desplazamiento circular de los objetos celestes, me atrevo a pensar que su captura equivale no tanto al deseo de dominar el espacio cósmico –como propone Jean Andreu (1976: 84) sino más bien al intento de controlar *el sentido de la circulación de los significantes*. En efecto, si existe algo inaprensible e inalcanzable por definición, es justamente el sentido -la palabra- y los objetos celestes. Si existe un movimiento incesante, imposible de detener, es el de los astros, y el de la palabra. De manera que, eliminado el azar, capturado el aerolito, el movimiento *circular y perpetuo* de los astros compondría el trazado ideal de esa escritura infinita, perfecta e inalterable, que ha de constituir la Circular Perpetua: “Ruedas que nunca se paran. Ejes que nunca se rompen. Así también la escritura” (69). Por consiguiente la de-tención (y aquí escuchemos también el verbo tener) del aerolito equivale imaginariamente a la detención (imposible) del movimiento del significante.

Toda escritura se plantea necesariamente desvinculada de su origen, en la medida en que –a diferencia de la palabra hablada- lo escrito circula *in absentia* de quien escribe. Pero a su vez, según decíamos más arriba- la escritura es herramienta fundamental en el ejercicio del poder. De modo que si la escritura implica la pérdida del origen, el poder conllevaría el mismo diferimiento. Por consiguiente, el poder absoluto resultaría una imposibilidad, una paradoja en sí mismo ya que –como la etimología de la palabra sugiere: *ab-solutum*- su ejercicio implica la separación y el desligamiento de “la gente-muchedumbre”, esto es, de su fuente originaria y legitimadora. Se trata de un poder que se desvirtúa, que degenera en la medida en que se ejerce, ya que su práctica misma conduce a la pérdida de la representatividad, a la ruptura del pacto social que lo legitima. Es decir, si escritura y poder resultan elementos indisociables en la medida en que el ejercicio de uno trae aparejado al otro, si escritura y poder se implican mutuamente, ambos aparecen signados tanto por el alejamiento de su origen respectivo como por la imposibilidad de representación. La escritura “no sucede igual que un hecho”, la palabra no es idéntica a la cosa, ni el poder absoluto se ejerce como representación verdadera. El fracaso de la escritura especulariza el fracaso del poder y viceversa, en la medida en que la

imposibilidad de la representación es constitutiva, estructural, y no meramente accidental. Escritura y poder comparten entonces las mismas condiciones de posibilidad y de imposibilidad.

La paradoja del poder absoluto encarna de manera privilegiada en el pasquín catedralicio con que comienza la novela. La necesidad política de reconstruir el origen de esa escritura es la pregunta sin respuesta que obsesiona a El Supremo de principio a fin. Sin embargo, el texto sugiere en varias oportunidades que el panfleto puede haber sido escrito por el propio Dictador ya que se trata de *la misma escritura*, otra vez, en más de un sentido: en tanto la grafía es idéntica a la de El Supremo y el papel y la tinta utilizados pertenecen a su uso exclusivo; y en tanto el texto del panfleto remeda el lenguaje y el estilo de los Decretos Supremos. De modo que la misma escritura, desligada –*ab-soluta*– de su origen es al mismo tiempo dispositivo de poder y máquina de resistencia. Es decir, el poder se ejerce a través de la escritura, pero es *la misma escritura* la que desde un principio, mediante la irrupción del pasquín y de las otras voces discursivas, cuestiona al poder. El texto del pasquín pone de manifiesto la imposibilidad de controlar tanto los sentidos de la circulación como la circulación de los sentidos de la escritura, ya que –tal como ocurre en este caso– la cita textual, la mera repetición apartada de su origen constituye *otro* texto susceptible de poner en juego la parodia, la inversión, la diferencia. El panfleto, colocado provocativamente en la puerta de la Catedral y en el principio/puerta de la novela, viene a decir que el mismo texto es otro texto; la misma escritura es ahora escritura de otro. La otredad, la diferencia, resulta intrínseca a todo enunciado en tanto es imposible la exacta repetición; pero además es constitutiva de quien enuncia en tanto vuelve ilusoria toda permanencia de identidad. Dice El Supremo:

Todos se calman pensando que son un solo individuo. Difícil ser constantemente el mismo hombre. Lo mismo no es siempre lo mismo. **YO** no soy siempre **YO**. El único que no cambia es **ÉL**. Se sostiene en lo invariable. [...] Solo **ÉL** permanece sin perder un ápice de su forma, de su dimensión (52).

Efectivamente, el Yo- Supremo se escinde en un Tú, que a la manera de una conciencia moral, lee lo ya escrito por el YO y escribe su propia lectura en los márgenes del Cuaderno Privado, una lectura/escritura que cuestiona, confronta, comenta, ironiza, discute, e introduce un discurso opositor¹². De manera que si por un lado, la proliferación y la alternancia de las tres personas gramaticales pueden entenderse como el recubrimiento por parte de El Supremo de todas las posiciones discursivas, esta

¹² Sin embargo, El Supremo dice que “el Yo puede desdoblarse en un tercero activo que juzgue adecuadamente nuestra responsabilidad en relación al acto sobre el cual debemos decidir” (24). De manera que si ese Tú como instancia crítica es explícitamente autorizado y admitido por el Dictador, se neutraliza de algún modo su valor oposicional. En un nuevo pliegue textual, El Supremo vuelve a erigirse en centro desde el cual se pretende controlar *todo* el sentido.

misma proliferación es lo que posibilita, paradójicamente, el cuestionamiento de su propio discurso, el debilitamiento de su poder absoluto. En cuanto el Yo pasa a ocupar el lugar del Tú, se vuelve objeto de (lectura) crítica y de parodia¹³. La escisión YO/TÚ introduce en el texto la instancia de la lectura, que se materializa a su vez en *otra* escritura. Nuevamente, la novela re-flexiona sobre sí misma, sobre su propio hacerse: “Asistimos al espectáculo, dentro del texto, de la producción/ recepción del mismo; [...] estamos frente a una ‘puesta en abismo’ de la producción/ recepción del texto dentro del mismo texto” sostiene Martín Lienhard (1978: 3-4)¹⁴.

Por otro lado, la imposibilidad de determinar el autor del Pasquín no solo pone de manifiesto la diferencia intrínseca de toda escritura –esto es, la separación de su origen y la indecidibilidad del sentido- sino que a la vez constituye una puesta en abismo de la enunciación incierta y múltiple de la novela. La polifonía que conforma el texto, la enunciación a cargo de voces diversas y contradictorias, atenta contra la univocidad, “niega la existencia del sujeto de la enunciación como una figura unívoca, y por ello participa de la propuesta de *Yo El Supremo* como totalidad narrativa que concibe al colectivo social como enunciador del discurso literario” (Gaspar de Márquez 1990: 352). Augusto Roa Bastos ha planteado explícitamente como uno de los aspectos fundamentales de su proyecto narrativo el cuestionamiento de la institución literaria burguesa y la valoración en cambio de la escritura de la comunidad frente a la del individuo. En este sentido, la figura del Compilador nos aproxima a la concepción de la novela como narración épica, en tanto relato histórico-mítico de la constitución de la comunidad nacional. La presencia del Compilador, que “presta su pluma, su escritura, para la realización de una función social que concierne a la colectividad” (Gaspar de Márquez 1990: 363), contribuye a la desacralización y al socavamiento de la figura de autor-escritor propia de la concepción moderna de la literatura. Dice El Supremo:

¹³ En este sentido intervienen no solo las anotaciones que la “letra desconocida” consigna al margen del Cuaderno Privado, sino también las acusaciones y reproches del perro Sultán y la parodia del gobernante que realiza el Negro Pilar, ayuda de cámara de El Supremo. Para Carlos Pacheco, el perro Sultán y el negro Pilar actúan como dobles opositores que instauran una inversión carnavalesca al convertirse en “jueces de su juez y amos de su amo” (Pacheco 1986: 166). “Enfundado en mi uniforme de gala estaba el negro sentado a mi mesa dictando con destemplados gritos las más estrafalarias providencias a un escribiente invisible. [...] ¡Lo peor es que en la alucinación de mi cólera me veo retratado de cuerpo entero en ese esmirriado negro! ¡Remeda a la perfección mi propia voz, mi figura, mis movimientos, hasta el menor detalle! [...] [Vocífera] insultos contra cada uno de los sesenta y ocho traidores ajusticiados. [...] Los mismos con los que yo suelo apostrofarlos todavía [...]. En un rápido giro se transforma ahora en cada uno de los sesenta y ocho ajusticiados. Son ellos los que ahora me insultan, me apostrofan a mí [...]. Sesenta y ocho voces de ultratumba en la sola atiplada voz del negro” (411-412).

¹⁴ De acuerdo con Karl Kohut, cada una de las tres personas gramaticales se corresponde con una de las instancias del proceso de escritura /lectura, es decir, de producción textual. Así, Yo es quien escribe; Tú es quien lee; y El, quien dicta (Kohut 1984: 132). Por su parte, Carlos Pacheco (1986) trabaja extensa y detalladamente el desdoblamiento YO/EL en la novela y explica la presencia del TÚ como una forma de superación dialógica que evita la estatización del primer binarismo.

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. Sentencias inscriptas en las paredes de las criptas; ejemplos, en los pórticos de los templos. No asquerosos pasquines. Pero en aquellos tiempos el escritor no era un individuo solo; era un pueblo. [...] Así fueron escritos los Libros Antiguos. Siempre nuevos. Siempre actuales. Siempre futuros (74).

Así como el poder debe legitimarse a través de la conservación del vínculo con la “gente-muchedumbre”, también la literatura debe fundar su representatividad en las voces de la comunidad: “Es esta inmersión en lo común lo que legitima la escritura” propone Raúl Dorra (1978: 67)¹⁵.

La figura textual del Compilador, entonces, constituye un elemento fundamental para la deconstrucción de la institución de la literatura. No solo pone en cuestión la noción de “autor” sino también el estatuto mismo de la obra literaria. Si tenemos en cuenta las reflexiones que Jacques Derrida expone en su trabajo “Ante la ley” (1984), la intervención del Compilador deja sin efecto la exigencia de “originalidad” que la institución de la literatura postula como requisito de legitimidad textual. Dice Derrida: “creemos saber que este texto, que tomamos por único e idéntico a sí mismo, existe en su versión original [...]. Según la creencia general, tal versión llamada original constituye la última referencia en cuanto a aquello que podríamos llamar la personalidad jurídica del texto, su identidad, su unicidad, sus derechos, etc.” (1984: 98). Ahora bien; la novela se presenta como un monumental collage de citas y fragmentos extraídos de *otros* discursos, tanto escritos (libros de historia, documentos diplomáticos, tratados internacionales, legajos, cartas, periódicos, libros de viajes) como orales (entrevistas, testimonios). En la “Nota final del Compilador”, éste afirma que

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. No hay pues en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra, desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esa manera (467).

Sin embargo, la tarea de compilación conlleva una necesaria modificación de los textos previos que redunde en una nueva construcción –de sentido- a partir de los mismos. Aún sin haber escrito nada que no haya sido leído primero, el trabajo del Compilador supone diversas y decisivas operaciones sobre el material: investigación, recopilación, lectura, selección, recorte, combinación, montaje, recontextualización, resemantización, disposición, desgrabación, interpretación, transcripción,

¹⁵ En este sentido deben entenderse las constantes increpaciones lanzadas por El Supremo contra la literatura y los hombres de letras. Su repudio se refiere a una determinada noción de la literatura como exclusiva creación individual de una élite intelectual burguesa, alejada de lo popular. En relación con esto, el mismo Roa ha confesado su intención de publicar *Yo El Supremo* sin nombre de autor, en un intento de poner en acto su concepción de la obra como producto de una comunidad. Sin embargo, esta posibilidad no fue aceptada –según relata- por el editor (Roa 1990: 14).

ficcionalización, reescritura, literaturización, publicación. En palabras de Raúl Dorra, lo que el Compilador entrega es una lectura (1978: 61) que en el acto mismo de enunciarse deviene una escritura. De manera que, a pesar de la negación del Compilador en cuanto a la originalidad de la novela, esta resulta una construcción textual original y única. La paradoja consiste en el hecho de que la originalidad misma del texto, es decir, su *identidad*, radica en su fundamental alteridad. Es decir, la intertextualidad como principio constructivo absoluto de *Yo El Supremo* propone una noción de identidad (textual) constituida en la otredad¹⁶. En relación con esto, creo que los permanentes juegos de palabras de El Supremo, la búsqueda constante de disemia en sus enunciados, no solo obedecen al afán del Dictador por controlar *todos* los sentidos –como propusimos anteriormente-, sino que además constituyen una muestra cabal de la imposibilidad de fijación del sentido. En una suerte de juego especular, la palabra se vuelve *otra*, dice al mismo tiempo *otra cosa*, los sentidos se multiplican y toda certeza de significación se vuelve imposible¹⁷. Coincidentemente, cuando el Compilador se encarga de aclarar que “hasta esta nota final” (467) ha sido leída primero y escrita después, se niega a sí mismo, se borra en tanto origen textual (Dorra 1978: 61) y lleva *ad infinitum* el diferimiento del origen: “En el nombrar las cosas nunca hay un primero. No hay más que infinidad de repetidores” (9) dice El Supremo¹⁸.

La lectura/escritura de este texto se propone entonces como incesante, circular, perpetua. De acuerdo con esto, es lícito pensar que, dentro de la novela, la *circular perpetua* constituye una puesta en abismo que escenifica el funcionamiento y la economía general del texto y, en última instancia, de toda escritura. Precisamente, lo que leemos como circular perpetua no es un texto definitivo, sino la instancia de *dictado* de dicho texto, su mismo hacerse y deshacerse, sus avances y retrocesos, dudas, comentarios, correcciones, aclaraciones, tachaduras. Por consiguiente, las diversas marcas lingüísticas del proceso de enunciación no se ocultan, sino que aparecen formando parte del texto: “Pon una nota al

¹⁶ *Yo El Supremo* excede además cualquier clasificación genérica. Ángel Rama enumera algunas de las “identidades” posibles de esta “desmesurada invención”: “historia, novela, ensayo sociológico, filosofía moral, biografía novelada, panfleto revolucionario, documento justificativo, poema en prosa, confesión autobiográfica, debate sobre los límites de la literatura, cuestionamiento del sistema verbal” (Rama 1976: 20).

¹⁷ Ángel Rama destaca que durante el período histórico en que transcurre la novela, la influencia del barroco promovía entre los círculos intelectuales de la colonia esta práctica de virtuosismo lingüístico, el “juego del vocablo” (Rama 1976:40). En este sentido, resulta importante señalar no solo la vinculación de este procedimiento (de)constructivo con el pensamiento contemporáneo sobre el lenguaje y la identidad, sino también su funcionalidad en cuanto a la representación de un momento histórico específico.

¹⁸ En relación con esta problemática, Alain Sicard se refiere al episodio de “La Bella Andaluza” como una puesta en escena del diferimiento del origen (textual): “la inserción dentro de la noveleta de un ejercicio retórico que, él mismo, remite a otro texto escrito, que a su vez remite a un diccionario que remite a su vez, etc., equivale a una *negación del texto producido como texto origen, y a una definición de la producción del texto como proceso, y proceso ilimitado*” (Sicard 1980: 102).

pie” (43); “Tacha curules. Tacha palafreneros. Pon: Sentados en las sillas de la Junta [...]” (171); “Tacha esa palabra que todavía no se usa” (39). En tanto puesta en abismo de la textualidad, la circular perpetua no constituye nunca un producto terminado sino un proceso de producción, también incesante y proliferante: “Las tachaduras de la circular perpetua no obturan lo borrado sino que exhiben, por el contrario, tanto la palabra escogida como la descartada. Ambas tienen la misma validez” sostiene Raúl Dorra (1978:62).

Además de las marcas ya mencionadas, la fijación de los límites también resulta –de acuerdo con Derrida- constitutiva de la “identidad” textual: “en el texto [...] reconocemos una identidad propia, una singularidad y una unidad. [...] Hay un principio y un fin del relato cuyo marco o límites nos parecen garantizados por cierto número de criterios establecidos, es decir, establecidos por leyes y convenciones positivas” (Derrida 1984: 98). Pero una vez más, *Yo El Supremo* pone en cuestión estos postulados, puesto que tanto el comienzo como el final de la novela resultan problemáticos. En efecto, una de las cuestiones que ha convocado a la reflexión crítica es la imposibilidad de establecer cuándo termina la novela. Dorita Nouhaud (1984), por ejemplo, despliega las distintas posibilidades: ¿Cuando se silencia la voz de El Supremo? Lo cual implicaría considerar que los Apéndices y la Nota Final del Compilador no forman parte de ella. ¿Después de los Apéndices, pero excluyendo la Nota Final? ¿O esta Nota Final también forma parte del texto novelístico?

Del mismo modo, también el comienzo resulta indecible. El texto propiamente dicho, ¿comienza con la reproducción facsimilar del Pasquín? ¿O con el diálogo entre El Supremo y Patiño? El título mismo de la novela pone en cuestión su propia entidad y contribuye al desdibujamiento de los límites textuales. “Creemos saber lo que es un título y, en particular, el título de una obra”- sostiene Derrida. “Está situado en cierto lugar muy determinado y ordenado por leyes convencionales: al principio y arriba, a una distancia reglamentada del cuerpo mismo del texto [...]. Nombra y garantiza la identidad, la unidad y los límites de la obra original que el autor titula” (Derrida 1984: 102). Ahora bien; el título de esta novela coincide con las primeras palabras del Pasquín Catedralicio que da comienzo al texto: “Yo El Supremo Dictador de la República ordeno...” (7)¹⁹. De modo que, en rigor, el título de la obra es la repetición (trunca) de esas primeras palabras que, a su vez, reproducen el *título* con que era designado el Dr. Francia, a su vez repetido formulísticamente como encabezamiento de cada uno de los decretos de mando. Es decir que, por un lado, en tanto repetición de las primeras palabras de la fórmula jurídica utilizada por el Dictador en sus decretos, el título de la novela constituye

¹⁹ Según Andreu, la duplicidad que encierra el sintagma del título ya coloca al mismo Dictador como sujeto y objeto del relato, de su propio relato (1976: 73).

un fragmento de la enunciación de El Supremo. Es Él quien habla y, en la medida en que el uso de la primera persona solo es compatible con el tiempo presente de la enunciación –como propone Jean Andreu (1976: 69)- el sintagma *Yo El Supremo* instala un acto de enunciación siempre presente, perpetuo. Sin embargo, puesto que no solo los Decretos Supremos sino también su inversión paródica comienza con este sintagma, la indecidibilidad alcanza al título mismo de la obra: ¿se trata en efecto del discurso de El Supremo, omnipresente, perpetuo? ¿O lo que leemos como título es un eco del Pasquín que desde el principio disputa al Dictador el espacio de la enunciación y socava mediante la parodia su poder y su discurso?

Resulta evidente, a partir de lo expuesto hasta ahora, que *Yo El Supremo* se organiza alrededor de nociones de identidad, escritura, lenguaje, historia, poder, representación, que abrevan en las teorías lingüísticas, psicoanalíticas y filosóficas contemporáneas, pero es necesario subrayar que además la novela mantiene un poderoso anclaje en el imaginario cultural guaraní. Las tensiones y paradojas que atraviesan el texto (escritura/ oralidad; identidad/ alteridad; lenguaje/realidad; lenguaje/poder; poder/representación) constituyen por cierto ejes principales de reflexión del pensamiento occidental pero a su vez establecen estrechas correspondencias con principios de la cultura originaria. Por ejemplo, las recurrentes duplicidades que atraviesan la novela –cuyo paradigma es sin lugar a dudas la oposición fundamental YO/EL-²⁰ se entienden de acuerdo con Martín Lienhard (1978:9) como una forma de manifestación de los *dobles* que, en la cosmovisión guaraní, forman parte de la identidad de todas las cosas y personas. En el mismo texto encontramos referencias explícitas al respecto:

Todos los seres tienen dobles. Las ropas, los utensilios, las armas. Las plantas, los animales, los hombres. Ese doble se presenta a los ojos de los hombres como sombra, reflejo o imagen. La sombra que cualquier cuerpo proyecta, el reflejo de las cosas en el agua, la imagen vista en un espejo. [...] Pero el doble del humano es uno y triple al mismo tiempo. [...] Cada una de estas almas es distinta a las demás, pero a pesar de sus diferencias forman una sola (184-185).

La duplicidad se vincula también con el nacimiento del Dictador: El Supremo nace dos veces. Reniega de haber nacido de padre y madre y se auto-engendra –a la manera cartesiana- en el cráneo que encuentra en la excavación de lo que en el futuro será la Casa de Gobierno:

²⁰ De acuerdo con Carlos Pacheco, la dualidad YO/EL que se despliega a lo largo de la novela constituiría el “paradigma [...] del procedimiento de la alteridad, que se verá él mismo repetido en los varios niveles sucesivos [...] de la estructura narrativa” (Pacheco 1986: 158).

Lo único que te pido es que me permitas incubarme en tu cubo íncubo. No quiero ser engendrado en vientre de mujer. Quiero nacer de pensamiento de hombre. [...]

Desde entonces el cráneo fue mi casa-matriz. ¿Cuánto tiempo estuve ahí gestándome por mi sola voluntad? (165).

Las implicancias de este auto-engendramiento se entienden cabalmente como afirmación de la prescindencia de lo corpóreo y de la preeminencia absoluta de la Razón: “Yo he podido ser concebido sin mujer por la sola fuerza de mi pensamiento” (144)²¹.

Lo que se gesta en la calavera es sin duda el hombre público (Matus Romo 1980: 21), la figura impersonal, Él. Pero además, este segundo nacimiento contribuye a la construcción de la dimensión mítica de El Supremo, ya que lo convierte -tal como sostiene Martín Lienhard- “en divinidad, o cuando menos, en héroe civilizador” (Lienhard 1978: 7). En este sentido, el auto-engendramiento de El Supremo reactualiza no solo el cogito cartesiano donde el verdadero ser surge del pensamiento, donde ser es idéntico a pensar, sino también el nacimiento-creación de Ñamandú, el Padre Último-Primero de la cosmogonía guaraní, quien se autengendra de las tinieblas y a partir de sus huesos crea el fundamento del lenguaje antes de la creación del Universo. El segundo nacimiento de El Supremo resulta entonces doblemente significativo en tanto el *hueso craneano* en el cual se auto-engendra remite tanto a la Razón de la filosofía europea como al mito guaraní del origen del lenguaje. Por otro lado, esta cosmogonía ratifica desde otro hemisferio cultural la implicación mutua establecida en la novela entre lenguaje y poder, ya que la concepción guaraní de la palabra como fundamento creador del Universo se alinea significativamente con la dimensión performativa de la palabra Suprema. De modo tal que la reflexión sobre el carácter performativo del lenguaje desplegada en el texto mantiene una vinculación resemantizadora con el relato de la cosmogonía guaraní: “Coincide con la de Ñamandú la auto-creación de El Supremo, coincide igualmente el respectivo interés -por razones de poder- por el lenguaje. Anterior a la creación del Universo, el lenguaje funciona como elemento constitutivo; el lenguaje-código del himno sagrado de Ñamandú es fuente y tal vez ‘materia’ del poder”- propone Lienhard (1978: 8). Estos señalamientos no apuntan, sin embargo, a establecer un simple “paralelismo” entre culturas diferentes. Por el contrario, se trata más bien de destacar en la novela una operación transculturadora que logra “hacer oír” en las páginas escritas en castellano el texto cultural guaraní de modo tal que la presencia de este imaginario y de esta idiosincrasia resulta no una simple “referencia”

²¹ En *Spéculum. De l'autre femme*, la filósofa y psicoanalista francesa Luce Irigaray analiza el *cogito* cartesiano como gesto masculino de auto-engendramiento puramente racional. Este segundo nacimiento desde la Razón conlleva una voluntad de corte definitivo con el cuerpo materno y un intento de trascender los sentidos -el sentido- de la corporalidad (Irigaray 1974: 225-237).

sino un elemento constitutivo y estructurante, a partir del cual se modifican y resignifican mutuamente ambos hemisferios culturales.

La muerte de El Supremo también aparece rodeada de duplicidades: su cuerpo recibe doble sepultura, primero en la Iglesia de la Encarnación, luego en Buenos Aires adonde es expatriado por sus enemigos políticos. Dos son los cráneos que se encuentran en su cripta. La imposibilidad de decidir cuál de los dos es el que verdaderamente le pertenece alude, una vez más, a la pregunta por el origen y la identidad que se despliega a lo largo de la novela. Ahora bien; la muerte del Dictador afecta únicamente a la persona corpórea. La oposición paradigmática YO/ÉL establece claramente la distinción entre la persona corpórea y la figura impersonal, las cuales se corresponden respectivamente no solo con la oposición cuerpo/ mente que El Supremo intenta resolver mediante su segundo nacimiento, sino también con el aspecto privado de El Supremo versus la construcción de su imagen pública:

Atacaban a El Supremo como a una sola persona, sin tomarse el trabajo de distinguir entre Persona-corpórea/ Figura impersonal. La una puede envejecer, finar. La otra es incesante, sin término. Emanación, imanación de la soberanía del pueblo, maestro de cien edades (112).

En función de este último aspecto de la alteridad, se explica la doble resolución que algunas escenas conllevan, como aquella en la que El Supremo cae del caballo una noche de lluvia:

tumbado de espaldas, pugné desesperadamente por zafarme de la succión del barro. La lluvia troteándome la cara. [...] A horcajadas, la capa revolando en el viento, erguido como siempre, **ÉL**, alejándome de espaldas y al mismo tiempo caído en el lodazal, vomitando, arrastrándome, gritando órdenes, súplicas, gañidos de perro apaleado, aplastado por el bloque de agua (422)²².

Otros episodios de la novela también soportan diferentes versiones. Por ejemplo, El Supremo ve el Arca que empieza a flotar en el puerto, una vez terminados los trabajos de su construcción, a pesar de que Patiño sostiene que el barco se encuentra abandonado al sol desde hace veinte años con el maderamen podrido. Algo semejante ocurre en relación con el episodio de la muerte del traidor Isasi: “Amarrado a un poste de fierro cumple la condena que he dictado contra él en el instante mismo en que su nefanda acción fue descubierta. Desde mi ventana lo veo arder” (347), dice El Supremo. Sin embargo, unas líneas más abajo, afirma que “José Tomás Isasi, resero de Santa Fe, murió pobre y enfermo. Caído del caballo, lo enterraron en el mismo lugar de su caída” (348). El supuesto padre de El

²² Fernando Moreno Turner interpreta que la caída del caballo marca el momento de escisión entre El Supremo y la persona muchedumbre, es decir, el distanciamiento del Dictador de la legítima fuente del poder, el pueblo (Moreno Turner 1980:33). En mi opinión, esta caída se inscribe en la serie de dolores, afecciones, enfermedades, malestares, que afectan explícitamente a El Supremo en su persona corpórea.

Supremo, Don Engracia, también muere en dos lugares y momentos distintos (atacado por un tigre en un viaje por el río, y luego ya anciano, en la Casa de Gobierno ocupada por su hijo). Matus Romo explica estas superposiciones espacio- temporales como una introducción de lo maravilloso en la novela, donde una de las versiones referidas correspondería a una concepción racional del tiempo y el espacio, mientras que la otra se inscribiría en una dimensión fantástica o mítica (Matus Romo 1980:6). Si bien esta hipótesis resulta lícita, creo que esta explicación distiende de algún modo la incomodidad de la contradicción en la medida en que propone dos órdenes de realidad distintos que no se superponen. Considero en cambio que la coexistencia de versiones diferentes que no se anulan ni se excluyen entre sí refuerza el principio constructivo fundamental de una novela que se mueve precisamente en esa arista incómoda e indecible de la contradicción, del doblez y la paradoja²³.

Paralelamente, en el proyecto político de El Supremo las ideas de la filosofía de la Ilustración confluyen con el mito de la Tierra-sin-mal de los guaraníes. Al referirse a la isla de Tamoé –que el Marqués de Sade propone como utopía política y social- El Supremo reemplaza el nombre Tamoé por *Tamoraé*: “Este noble degenerado, preso en la Bastilla, reflejó en su utopía de la imaginaria isla de Tamoraé la isla revolucionaria del Paraguay” (132). Inmediatamente, el Compilador se encarga de señalar en una nota:

La alteración del nombre de la isla imaginaria Tamoé por el de Tamoraé, es un error de *El Supremo*, inconsciente o quizás deliberado. El vocablo *tamoraé* significa, en guaraní, aproximadamente: ojalá-así-sea. En sentido figurado: Isla o Tierra de la Promesa” (*N. del C.*) (132).

De manera que también la utopía política se nutre de las dos vertientes culturales: “El concepto del estado de El Supremo Dictador junta, pues, en una unidad nueva, la utopía de la Ilustración francesa con las esperanzas de los guaraníes en un paraíso terrenal” (Kohut 1984: 136).

La palabra es además, una de las almas de los guaraníes. Después de la muerte, el alma corpórea queda como espectro, mientras que la palabra-alma viaja a la Tierra-sin-mal. La enunciación post-mortem de El Supremo se justifica entonces no tanto como reapropiación de un recurso fantástico clásico, sino más bien como resemantización cultural del mito de los “huesos habladores” de la cultura guaraní (Lienhard 1978:8). Teniendo en cuenta la función principal que el lenguaje ocupa tanto en la

²³ De todas maneras considero que sí existe una cierta dimensión fantástica en algunas zonas del texto (por ejemplo en la escena de la cabalgata aérea que El Supremo realiza junto con Belgrano [231]), la cual contribuye por un lado a la construcción del poder absoluto del personaje y por otro, a la inscripción de lo narrado en un pasado también absoluto, intangible, correspondiente a una temporalidad mítica.

cosmovisión guaraní como en las corrientes del pensamiento occidental contemporáneo que reconocen la preeminencia y anterioridad de la palabra y su papel determinante en toda construcción de realidad, resulta lícito suponer que el lenguaje y su funcionamiento constituye el punto crucial donde se concentra el esfuerzo robastiano por entretejer los dos universos culturales en una *textura* –un texto-transculturadora. En este sentido, todas las paradojas y tensiones que atraviesan el texto convergen de algún modo en la problemática del ser y el hacer de un sujeto constituido en y por el lenguaje, inmerso en su estructura, determinado por las leyes del significante. De acuerdo con esto, me arriesgo a proponer una nueva lectura del título de la novela. Si por un lado la yuxtaposición YO/ÉL sugiere la tensión identidad/alteridad y el consiguiente cuestionamiento de la univocidad del sujeto, la introducción del tercer término –“Supremo”- aludiría a su vez a esa instancia en virtud de la cual la identidad resulta imposible y todo sujeto se constituye como *otro*: el lenguaje. En otras palabras, *Yo El Supremo* –el nombre propio que identifica al texto- referiría al proceso de construcción de un YO escindido que solo adviene a ser en tanto habla/escrbe. Dice El Supremo: “Estoy encerrado en un árbol. El árbol grita a su manera. ¿Quién puede saber que yo grito dentro de él?” (65).

En la mitología guaraní –según demuestra Martín Lienhard- el árbol, específicamente el cedro, es el origen de la palabra (Lienhard 1984). Allí está encerrado -podríamos decir “encedrado” en un intento de reproducir el gesto diseminador tan presente en la novela- el Dictador, atravesado por la palabra, sometido a las leyes del lenguaje: sujeto barrado –o *embarrado*, si recordamos la caída del caballo la noche de tormenta- dotado y despojado a la vez de su identidad y de su poder por ese Gran Otro, por el verdadero Supremo: el significante.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Andreu, Jean (1976). “Modalidades del relato en *Yo El Supremo* de Augusto Roa Bastos: lo Dicho, el Dictado y el Diktat”. *Seminario sobre Yo El Supremo de Augusto Roa Bastos*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines: 61-113.
- Benveniste, Émile [1966] (1988). *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI.
- Derrida, Jacques (1984). “Ante la ley”. *La filosofía como institución*. Barcelona: Granica: 95-143.
- Dorra, Raúl (1978). “*Yo El Supremo*: la circular perpetua”. *Texto crítico* 9, Año VI, enero-abril de 1978: 58-70.

- Gaspar de Márquez, Catalina (1990). “La escritura como traición y misión en *Yo El Supremo*”. *Escritura* XV, 30, julio- diciembre de 1990: 343-364.
- Golluscio de Montoya, Eva (1977). “Presencia y significación de La Piedra en *Yo El Supremo*”. *Cahiers du Monde Hispanique et Luso- Brésilien (Caravelle)* 29: 89-95.
- Irigaray, Luce (1974). “...si, prenant l’œil d’un homme fraîchement mort...”. *Spéculum. De l’autre femme*. París: Seuil: 225- 237.
- Kohut, Karl (1984). “*Yo El Supremo*: reflexión histórica y realidad política actual”. *Augusto Roa Bastos. Actas del Coloquio Franco-Alemán*. Tübingen: Niemeyer: 129-148.
- Lienhard, Martín (1978). “Apuntes sobre los desdoblamientos, la mitología y la escritura en *Yo El Supremo*”. *Hispanamérica* VII, 19: 3-12.
- Lienhard, Martín (1984). “Una intertextualidad ‘indoamericana’ y *Moriencia* de Augusto Roa Bastos”. *Revista Iberoamericana* 127 (abril-junio de 1984): 504-523.
- Matus Romo, Eugenio (1980). “*Yo El Supremo*: maravilla y simbolismo”. *Textos sobre el texto (Segundo Seminario sobre Yo El Supremo de Augusto Roa Bastos)*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines: 1-23.
- Miliani, Domingo (1975). “El Dictador: objeto narrativo en *Yo El Supremo*”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* I, 1: 103-119.
- Moreno Turner, Fernando (1980). “La noche triste de ‘El Supremo’”. *Textos sobre el texto (Segundo Seminario sobre Yo El Supremo de Augusto Roa Bastos)*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines: 25-45.
- Nouhaid, Dorita (1984). “Para vivir de cuerpo ausente”. *Augusto Roa Bastos. Actas del Coloquio Franco-Alemán*. Tübingen: Niemeyer: 103-111.
- Pacheco, Carlos (1986). “Yo /Él: primeras claves para una lectura de la polifonía de *Yo El Supremo*”. *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Saúl Sosnowski (comp.), Buenos Aires: Ed. de la Flor: 152-178.
- Perera San Martín, Nicasio (1976). “La escritura del poder y el poder de la escritura”. *Seminario sobre Yo El Supremo de Augusto Roa Bastos*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines: 127-147.
- Rama, Ángel (1976). “El dictador letrado de la revolución latinoamericana”. *Los dictadores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica: 20-41.
- Roa Bastos, Augusto (1974). *Yo El Supremo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Roa Bastos, Augusto (1990). “Aventuras y desventuras del autor como compilador”. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* 115: 13-16.
- Sicard, Alain (1980) “La Bella Andaluza, parábola del texto ausente”. *Textos sobre el texto. (Segundo Seminario sobre Yo El Supremo de Augusto Roa Bastos)*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers : 95-114.
- Verdesio, Gustavo (1993). “Verba quoque manent: *Yo El Supremo* como deconstrucción de la ciudad letrada”. *Hispanamérica* 66: 31-44.