

ENSAYO

Recibido:24/06/2021  
Aprobado: 20/09/2022

# Yo el Supremo, notas previas a su estudio

## I the supreme, pre-study notes

**Herminio Núñez Villavicencio**

Doctorado, otorgado por la Universidad Complutense de Madrid.

Profesor de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Email: hnunezv@uaemex.mx

**Doi:** <https://doi.org/10.22267/rceilat.225051.113>

### Resumen

Este trabajo busca responder en alguna medida a la dificultad que enfrenta el estudiante universitario al emprender el estudio de un texto literario. En el ámbito de estas investigaciones se han experimentado muchas maneras de entender la literatura, como la sociológica, la histórica, la psicológica, la filosófica, la simbólica, la estilística y otras más; los alcances de estas iniciativas casi no se explicitan, pero el lector precavido se percata de la visión parcial que ofrecen del texto, además de que se da cuenta de que ésta está sometida a escrutinio permanente, dado que ya no se admite una visión única o dominante y lo que priva es la pluralidad de lecturas. Sin embargo, para que esta diversidad de lecturas sea de consideración, es necesario explicitar, al menos, la metodología desplegada, las fuentes que se han tenido de apoyo y las bases teóricas que postula el trabajo. En este sentido, se ha dejado atrás la crítica literaria meramente impresionista y también las pretensiones de ofrecer una lectura científica en sentido fuerte. Se abre así el espacio para la lectura desde nuestras propias circunstancias.

**Palabras clave:** Lectura literaria, pluralidad, cimentación.

### Abstract

This paper seeks to respond to some extent to the difficulty faced by the university student when undertaking the study of a literary text. In the field of these investigations, many Ways of understanding literature have been experimented with, such as the sociological, the psychological, the philosophical, the symbolic, the stylistic and others; the scope of these works is hardly made explicit, but the cautious reader is aware of the partial vision they offer of the text, in addition to the fact that it is subject to permanent scrutiny, given that a single or dominant vision is no longer admitted and what prevails now a day is the plurality of readings. However, for this diversity of readings to be considered, it is necessary to explain, at least, the methodology deployed, the sources of support and the theoretical bases that it postulates. In these sense, we have left behind the merely impressionistic critique and also the pretense of offering a literal and scientific vision of the text. So, the space for reading from our own circumstances is open.

**Keywords:** Literary reading, plurality, foundations.

## Proemio

Hoy en día, cuando un profesor ha preparado lo que desarrollará en su clase, sin duda tiene conciencia de que siempre lo hace desde un “mirador”, que generalmente forma parte de una posición ideológico-política. En otras palabras –aunque muchas veces no se es consciente de ello o se vive con la presunción de neutralidad–, que las palabras, los conceptos o ideas centrales que se exponen en la comunicación, forman parte y expresan una manera de ver la realidad. En relación a esto, hace apenas tres décadas Richard Rorty decía: “Entiendo por explicación anti representacional una explicación según la cual el conocimiento no consiste en la aprehensión de la verdadera realidad, sino en la forma de adquirir hábitos para hacer frente a la realidad (Rorty, 1991: 15). Esto mismo ya lo sostenía este filósofo en su libro clave *La filosofía y el espejo de la naturaleza* (1979), escrito que sigue teniendo ecos importantes, no por ser el primero en el que se aborda la problemática que plantea, pues tiene como antecedentes a grandes pensadores como nada menos que Aristóteles en la antigüedad y en tiempos recientes a Wittgenstein, Heidegger, Dewey y otros en lo que éste último mencionó como “teoría del conocimiento del espectador”.

Llama la atención el escuchar de nuevo la expresión “visión de mundo” después de décadas en las que, en el campo de la docencia arreció la onda de implantar, al menos en algunos ámbitos, una manera de ver las cosas, de poner en boga cualquier otra de las expresiones que encuadraban y sostenían posturas que ahora conside-

ramos ya no aceptables como actitudes, menos todavía como posiciones definitivas, regímenes de vida únicos o acepciones sesgadas de lo “humano” y otras, que no son todas ellas sino secuelas del concepto de verdad que por mucho tiempo ha tenido vigencia en Occidente.

“Visión de mundo” era expresión recurrente en textos de Lucien Goldmann y de algunos de sus contemporáneos en los años sesenta y setenta del siglo precedente. Se menciona este hecho no queriendo decir que en esos años se originó la expresión, se recuerda más bien para indicar que ya entonces había amplia diversidad en la concepción de la realidad en los programas académicos, y que así se estudiaba en las humanidades y en disciplinas cercanas a ellas. Mijail Bajtin, por ejemplo, en sus estudios sobre la novela explica de manera clara y convincente la pluralidad de visiones al explicitar que cada personaje de una novela tiene su propia mirada. Hay que subrayar que este autor hace su revolucionaria propuesta de la pluralidad de visiones en un contexto completamente adverso, proposición que le permitiría hablar de composición dialógica y polifónica, contrastando la visión oficial de literatura en su tiempo y país. No hay duda de que en nuestros días sigue el dominio de un pensamiento en los diferentes ámbitos en los que nos movemos, pero ya no como único que proscribiera cualquier forma de pensar diferente. Hoy se habla de realidad, pero ya no bajo una sola óptica, sino según una variedad de puntos de vista en la que la expresión “visión de mundo” recobra su uso, entendida como conjunto de orientaciones de valor,

pautas de significación cultural –sea para un grupo, para una clase social o para una sociedad–, que, junto a experiencias de vida compartidas, tienen la pretensión de organizar explicaciones o respuestas a un complejo de desafíos o retos, según sea el caso. Ante esta manera de asumir el conocimiento no pueden faltar fuertes reacciones, dado que se trata de una vía que carece de rigor científico en el sentido corriente de ahora<sup>1</sup>, –cuestión que merece trabajo aparte–, pero que, sin embargo, logra imponerse como una verdad en determinadas circunstancias espacio temporales de una cultura.

Esta pluralidad de puntos de vista permite entender en nuestros días la actitud de los afroamericanos del movimiento Black Lives Matter; como también la postura de los guardianes del orden en las diferentes manifestaciones de inconformidad. La historia, por mencionar un caso de los que nos ocuparemos en estas líneas, ya no es concebida de la misma manera, y, en efecto, no es que se la viera con el

mismo lente, más bien se la imponía de múltiples formas. Quienes a estas alturas del desarrollo del conocimiento continúan con el propósito de mantener una visión inamovible del pasado, han quedado anclados en un residuo de hegelianismo, viven alucinados y esperanzados en algo que es irrecuperable, azorados porque lo que observan está en continuo movimiento, y eso les hace tener intranquilidad, pesimismo y hasta catastrofismo, tanto en relación al presente como ante el futuro.

El temor al cambio se observa en todas las sociedades, algunas de ellas se resisten a la innovación por el lugar que tienen en la correlación de elementos de una nación o entre las naciones mismas, y también porque, como humanos, nos sentimos llanamente cómodos en lo que conocemos y, en cambio, nos rinde inseguros y vulnerables la incertidumbre de lo porvenir. Obviamente, en el mundo de la academia se da tanto la actitud conservadora como la innovadora en los estudios que realiza, como también sucede en otros ámbitos. Suele acaecer, por ejemplo, que cuando el relato histórico tiende a su inmutabilidad, esto sucede desde una posición política determinada que con frecuencia se disfraza de neutralidad científica<sup>2</sup>. En los hechos, quienes defienden la historia oficial como intocable, lo que en realidad hacen es usarla como validación de su propio

---

1. La historia, por ejemplo, difiere de las ciencias llamadas duras porque los historiadores no tienen acuerdo no sólo sobre cuáles son las leyes de la causalidad social que podrían invocar para explicar determinada secuencia de sucesos, sino también sobre la forma que debe tener una explicación científica. Las ciencias físicas parecen progresar en virtud de los acuerdos a los que se llega entre miembros de las comunidades establecidas de científicos, sea sobre lo que se calificaría como problema científico, sobre la forma que debe adoptar una explicación científica, y sobre el tipo de datos que pueden contar como prueba de una descripción debidamente científica de la realidad. Entre los historiadores nunca ha habido acuerdos de este tipo.

---

2. Habría que ver cómo se entiende esta neutralidad, porque la inmutabilidad y unicidad del relato histórico, su causalidad, linealidad y teleología no tienen ya lugar en una historiografía del siglo XXI que transparenta sus políticas a todo interesado en ella.

actuar sin transparencia, actitud que manejan de manera oculta, porque, en el entretejimiento que hacen de los hechos del pasado propician que la visión que resulta de la historia sea tal que se perciba como simple presentación de datos que ratifican su situación. El siglo XIX ha sido importante para la historiografía, en ese periodo tanto historiadores como teóricos de lo social consideraban que era posible afrontar lo que era el pasado sin ambigüedades al formular lo que verdaderamente sucedió, y hasta llegaron a considerar que el conocimiento histórico era un dominio autónomo en el ámbito del conocimiento, como sucedió para algunos en el siguiente siglo con la autonomía literaria. En nuestros días, en cambio, la historia está sometida a interpretación permanente y su estudio exige explicitar sus metodologías de trabajo, al igual que las fuentes en que se apoya y las propuestas teóricas que apuntalan sus interpretaciones.

### Visiones del pasado

La referencia a la disciplina que se ocupa del pasado no es casual, es algo contiguo a lo que aquí interesa, caso en el que la visión única no existe y es necesariamente campo de interpretación<sup>3</sup> por múltiples motivos, como se verá en

---

3 Las disputas historiográficas sobre el nivel de "interpretación" no son sino disputas sobre la "verdadera" naturaleza de la empresa del historiador. La historia, señala H. White en la introducción a su *Meta historia*, permanece en el estado de anarquía conceptual en que estaban las ciencias naturales durante el siglo XVI, cuando había tantas concepciones diferentes de "la empresa científica" como posiciones metafísicas.

aspectos que se plantea abordar de la novela *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos. Si en la historiografía se parte de hechos documentados, de vestigios y de cualquier otro indicio sobre el pasado, estas bases en la construcción de una visión del pasado pueden ser hilvanadas y entretejidas de forma narrativa. Modalidad de trascendencia que deja huella en la historiografía, que invita a considerar la relación entre las disciplinas de la historia y de la literatura y que hace a la historia interpretable. En la narración del pasado la historiografía parte necesariamente de bases constatables: archivos, memorias, monumentos..., todo esto le confiere cierta solidez que, para algunos, es la objetividad que consigue; pero si tiene la forma de narración, la consistencia que pareciera ofrecer objetivamente se enreda con lo que se ha manejado como su opuesto, porque ya desde el inicio, el historiador se ve obligado a tomar en consideración sólo algunos de los elementos que tiene a su alcance y que le ofrecen fundamentación. No abarca la totalidad de ellos, y si pudiera englobarlos, le sería imposible darles forma en su totalidad. La elección de archivos u otras fuentes y la organización que estos tienen en la narración son decididos por el historiador quien, además, rinde más compleja su participación si se toman en cuenta sus pre-comprensiones. "Los hechos no se narran por sí mismos" (H. White, 1973).

La literatura también puede ofrecernos una visión del pasado. En Latinoamérica, en las últimas décadas ha habido notable producción de novela histórica en la que, se ha dicho, se logra una visión más amplia y atendible de

cierto evento o periodo del pasado. Su diferencia en relación con la historia es que la literatura no cuenta de la misma manera con el apoyo de los vestigios del pasado. Ciertamente estos son investigados y utilizados –como se puede constatar claramente en la elaboración de *Yo el Supremo*– en la estructuración de sus relatos, pero no con miras a dar explícitamente una visión del pasado como la que persigue la historia, sino con el propósito de ofrecer, en primer lugar, una narración artística, una historia creada en la que cuenta más que la relación a la realidad, la imaginación y la destreza necesaria para estructurar un relato de valor artístico, pero sin cerrarse a toda forma de relación a la realidad o, mejor, haciendo uso de sus capacidades, el artista crea otro mundo que pareciera completamente autónomo. Cuestión que, por una parte, puede cambiar la concepción de la historia que en el siglo XIX se pretendía con rigor científico y, por otra, también la concepción de literatura considerada como simplemente fantasía, imaginación, invención, destreza narrativa... Como ya se puede intuir, estas dos disciplinas participan también en la cuestión de fondo que es el de la realidad y la verdad.

En este punto cabe la pregunta siguiente ¿si en la literatura lo que cuenta es la imaginación y la habilidad narrativa, en qué sentido puede ofrecernos cierta visión del pasado? Expresado esto en otras palabras ¿imaginación y realidad son dos mundos completamente separados, en cuyo caso la literatura vendría siendo, en definitiva, simple medio de pasatiempo agradable y de expresión lúdica o esté-

tica? Si en la disciplina de la historia son aceptables diferentes posiciones ante determinada cuestión que atañe al pasado, en el caso de la literatura la pluralidad de visiones es más acentuada; y aunque en algunos de sus estudios teóricos se ha pretendido alcanzar una concepción científica de literatura, que permita una explicación sólida y comprobable de sus concepciones, lo que se ha constatado en sus resultados es su calidad interpretativa que, sin embargo, no por ello se divorcia de la realidad, porque, como se verá más adelante, la mayor parte de producción de novela, tiene de múltiples maneras relación con la experiencia de vida humana. Esto tiene infinidad de posibilidades, de tal modo que en *Yo el Supremo* la relación con el pasado del Paraguay se llega a establecer desde el presente del autor, –como también se establecerá desde el presente de cada lector–, lo que nos permite decir que su producción deja entrever la postura por éste asumida en el agitado ambiente en el que chocaban principalmente dos concepciones de literatura, en las que, por mencionar a dos autores de Sur América, Jorge Luis Borges y David Viñas, presuntivamente representaban los polos opuestos.

Pero en este orden de ideas hay algo más que tomar en cuenta en la novela que nos ocupa: además de que en ella de varias formas se da la relación con la realidad del autor, esta es una relación de cierta complejidad, porque no se trata del solo vínculo del autor con su espacio y tiempo de escritura. En esta novela, para Roa Bastos el acto narrativo es fundamentalmente retroactivo, de modo que su narrativa da la impresión de ser un lento remontar por los

cauces interiores del narrador, quien en su escritura hilvana elementos retenidos en su memoria. Así, la complejidad de la narración se acrecienta, no sólo consiste en escoger y ordenar algunos datos del pasado, comprende también los retazos y borrosas imágenes del pasado que han quedado **ancladas** en su memoria. Este intento de recuperar el pasado no sucede sólo en *Yo el Supremo*, se puede percibir en una variada producción literaria, y en el caso del autor que nos ocupa, ya claramente es notoria en su precedente novela *Hijo de hombre*, en la que el conjunto de la narración tiene un enfoque retrospectivo<sup>4</sup>.

### Experimentación obligada

En este contexto, la historia del Supremo dictador se cuenta abiertamente desde la perspectiva ideológica del escritor que revive esa historia no como una serie de acontecimientos muertos, sino como una experiencia actual. Perspectiva narrativa que supone en su desarrollo un peculiar concepto de tiempo (significado y unidad del tiempo disperso), de espacio y de otros elementos de experimentación. La relación entre la historia contada y vida la explica Roa Bastos en su epílogo a la traducción de esta novela al español paraguayo:

Esta novela inicia una trilogía narrativa inspirada en la vida y la historia

de la sociedad paraguaya. *Hijo de hombre* y los demás componentes de la saga –*Yo el Supremo* y *El fiscal* actualmente en curso- han sido elaborados poco a poco, amasados en la esencia de la realidad paraguaya, en las extrañas y trágicas peripecias de su vida histórica y social, en la singular peculiaridad de su cultura bilingüe, única de su especie en América Latina. (Roa Bastos, 1982:13)

De esto se puede colegir que de *Yo el Supremo* no se puede hacer una atendida lectura global si se estudia de forma aislada del resto de su producción y su contexto; la anterior cita menciona una trilogía de novelas<sup>5</sup> que, a su juicio, se considerarían las logradas y representativas de su obra. Pero Roa Bastos no sólo modificó esta trilogía, también hizo modificaciones en sus novelas, agregando partes, suprimiendo párrafos o realizando modificaciones estilísticas. Dato de notable importancia en este sentido es una particularidad de este autor, peculiaridad que lo relaciona con la cuestión que desde inicios del siglo XX se ha mantenido hasta el final del mismo en torno al tema de la “muerte de la novela”, tópico que ocasionó reacciones, tales como la más llamativa experimentación narrativa que acredita, por el contrario, su vitalidad, apuntalada no sólo por notables modificaciones en su estructuración, sino también en conceptualizaciones como la de autoría, concepto que se retoma

4. Visión en que el conflicto político-social de 1947, volvía a abrir las heridas apenas cicatrizadas de los cruentos acontecimientos de 1912 y de la terrible guerra del Chaco (1932-1935). Novela publicada en francés como *Fils d'Homme*, Paris, Belfond, 1982.

5. Grupo por cierto cambiante, porque en las primeras veces que lo nombra incluía en él a *Contravida*, de la que se publicó el fragmento “Chepe Bolívar”, en *Letras de Buenos Aires*, núm. 3, abril, mayo, junio de 1981, pp. 115-121.

en *Yo el Supremo* en el sentido que lo había tratado R. Musil. A propósito de este punto, parece necesario explorar lo que Roa Bastos señala en el último párrafo de su novela:

Así, imitando una vez más al Dictador (los dictadores cumplen precisamente esta función: reemplazar a los escritores, historiadores, artistas, pensadores, etc.), el *a-copiador* declara, con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos *apuntes* se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada (Roa Bastos, 1983: 692).

El autor contemporáneo al que Roa Bastos alude –se señala en una cita de la edición de Milagros Esquerro de *Yo el Supremo*–, es Robert von Musil, escritor austriaco, considerado junto con otros autores (Joyce, Proust, Kafka) como uno de los grandes innovadores de la novela a inicios del siglo XX. En lectura previa a la edición mencionada de Esquerro, llegué a advertir con frecuencia una serie de características que ya había encontrado en otra parte, pero que, al mismo tiempo, parecían nuevas en la literatura latinoamericana. La cita anterior nos aclara esas observaciones poco precisas o *déjà vu* y nos remite a R. Musil y a su experimentación en la novela; exploración de posibilidades que comprendía su expansión a dimensiones no antes imaginadas, así como también su inusitada y compleja estructura que no sigue los lineamientos predominantes en el género heredado del siglo XIX y propone importantes novedades: su propuesta presenta una secuencia no lineal de sus partes –un todo construido de fragmentos–, o capítulos que por cierto

no están bien delimitados, manifiesta también una particular concepción del tiempo, encierra multiplicidad de historias, etc. Se puede constatar que como en *El hombre sin atributos*, en *Yo el Supremo* no hay la acostumbrada sucesión de capítulos, en su lugar hay otros elementos estructurantes que si bien en la primera novela son numerados, estos en ambas composiciones son tantos y dislocados que llevan a pensar que esa disposición es intencional y significativa, es una especie de mosaico que se ofrece al lector para que, entre otras posibilidades, enlace la multitud de fragmentos que componen varias historias, haciendo difícil la individuación de una principal; en la segunda, tampoco hay capítulos en sucesión, de manera que en una primera lectura de ella se tiene la impresión de que se trata de un todo cuya fuente es la voz lapidaria y omnipresente del Supremo, quien habla consigo mismo las más de las veces, otras también con su secretario o amanuense Patiño y hasta con su perro; pero en realidad se trata de un monólogo aparente, porque, en efecto, encierra una compleja polifonía de voces, se trata de una densa narrativa verbal que, pronto nos damos cuenta, está minuciosamente fragmentada. De modo que desde una descripción de la organización narrativa se puede ya percibir que la presencia obsesiva de la voz narradora del Supremo oculta una pluralidad indefinida de voces más o menos latentes, más o menos identificables que se pueden rastrear con cierta facilidad, esta novela es un interesante ejemplo de ambigüedad e indeterminación. La fragmentación la podemos observar en una heterogeneidad y multiplicidad de partes que la componen, de modo que en *Yo*

*el Supremo* indicaciones tan dispares como: *en el cuaderno privado, circular perpetua, al margen, letra desconocida*, sirven para señalar hábilmente el paso de una a otra de sus partes y, al mismo tiempo, son también indicación de una heterogeneidad temporal.

Sin duda se pueden encontrar otras semejanzas entre estas dos novelas para poner de relieve la gran capacidad innovadora en cuanto a técnica narrativa de *Yo el Supremo*, lo que la hace ubicable entre las principales de la nueva novela hispanoamericana que se nutre del experimentalismo señalado y lo manifiesta en sus múltiples producciones.

### **La nueva novela hispanoamericana**

En relación a esta cuestión, en su libro *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes aborda el tema de la muerte de la novela y señala: “Han sido grandes creadores –pienso en Kafka, en Picasso, en Joyce, en Brecht, en Artaud, en Einstein, en Pirandello– quienes han abierto el telón sobre esta nueva realidad, (...) con el abierto misterio del arte”. Y se pregunta:

¿A qué nueva visión de las formas materiales deben acostumbrarse los hombres? ¿Cómo comprenderán los hombres su propia identidad en un mundo sin las viejas polaridades subjetivas y objetivas? ¿Qué uso harán los hombres del poder? ¿Qué comunidad podrán integrar los hombres dentro de la revolución tecnológica? ¿Cuál será el destino de la libertad en un mundo que difunde sus promesas, pero impide o pervierte su ejercicio? ¿Qué lugar tienen los valores humanos de amor, del arte, de la personalidad y la

comunidad en un mundo regido por una élite tecnocrática especializada y secreta? (C. Fuentes, 1976: 18)

Lo que plantea este autor es una serie de preguntas de primera importancia que ocuparían hojas y libros en gran cantidad para intentar responderlas. A primera vista, parece que tomarlas en cuenta en este punto de lo que buscamos exponer, está fuera de lugar; no se las puede responder con pocas palabras, y, en consecuencia, no se intentará siquiera iniciarlas, salvo la primera en la medida que la exposición lo pida. ¿A qué visión de las formas materiales deben acostumbrarse los hombres? Para muchos esta pregunta tal vez no tenga importancia y se puede pasar dejándola a un lado como sucede con otras preguntas; a mi parecer, por el contrario, está refiriendo a algo que ha venido ocupando a pensadores de primera línea desde inicios del siglo XX, autores que han llegado a tener una visión diferente a la que se sostuvo en el siglo anterior en el campo del conocimiento. Paradójico en alguna medida, pero filósofos ingleses y americanos principalmente se han dedicado a estudiar la situación epistemológica y la función cultural, específicamente la que ponemos en práctica cuando intentamos hacernos una idea del pasado. También en otras partes han llegado a preguntarse si el pensamiento histórico es una ciencia rigurosa como se pretendía en el siglo XIX o es un auténtico arte. En la siguiente centuria la fe ciega en la ciencia decayó por conocidos motivos, algunas afirmaciones dadas por asentadas se retomaron con menos confianza y sin el ánimo de alcanzar con ellas soluciones definitivas; en el caso de la visión



del pasado se dudó de que hubiese una conciencia específicamente histórica y autores como P. Valéry, Heidegger, Sartre, Levi-Strauss, M. Foucault y otros en repetidas ocasiones –dice Fuentes–, vieron la dificultad de dar respuesta libre de ambigüedades a cuestiones del pasado.

En el mismo texto citado y en páginas más adelante, con una visión amplia y ajena a cualquier tendencia parroquiana, Carlos Fuentes señala que el propósito de un novelista no es distinto al de los estudios de un antropólogo, porque en ambos casos su actividad nace de la convicción de que “los hombres se crean entre sí imponiéndose formas, maneras de ser” (p. 21). En otras palabras y, como lo decía Amado Nervo, nosotros somos nuestros propios constructores, diseñamos nuestra forma de ser, nos hacemos humanos o no humanos. En la página anterior del mismo libro (20), refiriéndose a *The Spire*, de William Golding, Fuentes dice que esta novela “es un Partenón en el que la forma es ya, de inmediato, el contenido, sin necesidad de comentario; el símbolo es el mito y el mito es la verdad verdadera: el hombre es el amo de sus fines y el esclavo de sus medios<sup>6</sup>.”

Desde el inicio de mi actividad como docente en el área de las humanidades me interesó saber con mayor claridad lo que presentía y que me

ha llamado la atención ya desde joven: ¿qué es esta expresión humana llamada literatura? Cuestión que ni de inmediato ni después de décadas tuvo respuesta acabada, todo me ha llevado a concluir que no se la puede concebir de manera total y que, por el contrario, a lo largo de la historia se la ha concebido de múltiples modos. Cuando interesa esta cuestión, las más de las veces se inicia su trato con la convicción de que la propia visión de la misma es la más convincente, duradera y válida, aunque no se la tenga como definida. Por este motivo, en el ámbito académico la tomamos como la meritoria de difusión y de investigación; en otros casos, también frecuentes en los programas educativos, se le considera como el medio adecuado para la formación de las competencias lingüísticas y comunicativas, pero también se llega a un punto en el que cualquiera de sus concepciones es puesta en crisis al ver surgir otras concepciones con cierta atingencia y, entonces, se la redimensiona tomando en cuenta sus nuevas angulaciones que no dejan de ser también limitadas, pero que amplían la visión.

La nueva novela hispanoamericana, en pocas palabras, es una producción artística de nuestro tiempo que con sus propios medios lo enfrenta, lo disecciona y conoce sus entrañas que mueven a plasmar, con los medios a disposición actualmente, otra “realidad paralela”, la artística. En *Yo el Supremo*, el aparente dominio de la figura y voz del patriarca, en realidad da espacio a infinidad de voces en el pasado, pero abiertas a su interpretación en el presente. Esto es lo que la hace una producción contemporánea, plural,

6. Y comenta que Dashiell Hammett y Raymond Chandler, quizá antes que nadie, entendieron los valores de la mistificación, de la estructura narrativa y de la escritura como vehículo transparente para la opacidad del mundo.

heterogénea, que sustituye a la visión única y vertical.

### **Nueva novela, nueva forma de conocimiento**

En este contexto, lo que de manera más circunscrita nos ha ocupado es señalar que en la literatura hay también una función cognitiva y epistémica –y no meramente de entretenimiento, ni siquiera limitada a la estética– en la formación humana. Queriéndolo o no, y afortunadamente más bien aceptando con gusto y con el correr de los años, gracias a las discusiones, por las lecturas y por las asignaturas impartidas en la docencia, la concentración del trabajo ha sido paulatina en terrenos de la teoría literaria. Este interés se vio avivado por discusiones sobre puntos como el de la autonomía literaria que se ha entendido en varios modos y niveles y también por la constatación de sus alcances como estudio intrínseco (esencial, propio, primordial, íntimo...), sin perder de vista su significación, que es a la que en realidad se considera en el proceso de comunicación. En este orden de ideas se puede pensar que cuando Kant escribió sus tres críticas utilizando el término “crítica” en su sentido hoy más olvidado de límite, pensaba sin duda en una razón universal, única, a priori. Se puede pensar que este gran filósofo no podía imaginar, por obvia cuestión temporal, una razón *a priori* de las biografías individuales, pero que ésta fuera, como lo indica O. Höffe, un *a posteriori* biológico en el sentido de ser el resultado de la evolución de nuestra especie. Todavía menos podía pensar una razón situada histórica y sociológicamente (Höffe, O., 2010).

Hoy, así la pensamos y parece que forma parte importante del pensamiento contemporáneo.

*Yo el Supremo* se ubica en este nuevo orden de ideas, ofrece amplia gama de posibilidades de ser estudiada. Si atendemos a su título, lo que de inmediato evoca es la figura del dictador, recuerdo que ciertamente es plasmado de manera impactante, porque no se trata de un personaje común, ni considerado de forma individual y aislada; es, más bien, la historia de un personaje de alto perfil, y, junto a ella también encontramos otras, como la historia de una nación con sus vicisitudes, sus experiencias positivas o adversas, presentadas en gran medida a través de los recuerdos del jerarca que gobierna, y que ejerce esta función, al parecer, sin limitación jurídica; pero si bien nos damos cuenta, paradójicamente viene siendo una figuración de la imposibilidad del poder absoluto, es decir, es un trazo de personaje que, por su peculiar actuación política llega a convertirse, aún en vida, en una auténtica figura mítica. Es un personaje que, como se ha señalado, ha sido construido a través de las resonancias de lo que pudo significar en la mente de la colectividad el dominio de este personaje a la vez histórico, mítico y relacionado con la realidad de un pueblo latinoamericano: el Paraguay en su lucha diaria por sobrevivir como nación, sorteando invasiones, intentos de anexiones de su territorio al de poderosos vecinos, o simplemente evitando la imposición de cualquier tipo que esta fuera. A lo largo de la novela, nos vemos movidos a seguir no tanto la figura cuanto los recuerdos y ocurrencias del Padre de la patria, encontramos en este personaje

una especie de reencarnación del Padre Último Primero de la cosmogonía guaraní, personaje-deidad que conocemos mediante composiciones como *Maino i reko ypy kue: Las primitivas costumbres del colibrí*, que nos proporcionan estudiosos como León Cadogan o el mismo Roa Bastos.

En composición previa a *Yo el Supremo*, se puede entrever el diseño más o menos acabado de la compleja estructura que presenta la novela que aquí nos interesa; sin embargo, al indagar sus semejanzas, se puede ver que en *Yo el Supremo* se trata de algo que viene de más lejos, de algo más antiguo y decisivo que llega a constituir el núcleo de una especie de obsesión que el autor ha tenido desde su infancia. Cuenta el mismo Roa Bastos que a los trece años de edad compuso un cuento emblemático titulado *Lucha hasta el alba*, composición que fue olvidada por muchos años y se publicó hasta 1979. En el prólogo a este cuento Roa Bastos indica que se sirvió de él en la elaboración de *Yo el Supremo* y en su producción literaria en la que el tirano funciona no tanto como un personaje histórico, sino como figura mítica de gran significación para el inconsciente colectivo paraguayo, figura que encierra varias significaciones, como la del Dios creador del universo, al igual que la del padre carnal-represor, que constituye el núcleo del poder y es el protector en nuestras sociedades. El cuento narra que el joven personaje sostuvo una lucha que se prolongó hasta el alba, y su rival, al que vence y es un ángel, es el representante tanto del padre que lo engendró como del mismo Dios creador del universo. La muerte del ángel, señala Milagros

Esquerro en su propósito de explicar el lugar de *Yo el Supremo* en la obra de Roa Bastos, es simbólica de un parricidio a tres niveles: en el primero simboliza la muerte del padre carnal, pero también representa la muerte del padre fundador y también la muerte del mismo Dios-padre (Esquerro, 2018: 22). Este parricidio que aparece ya en los inicios de la narrativa de Roa Bastos, mantendrá continuidad, bajo diferentes modalidades, en su obra que no se detiene en presentarnos una figura histórica que puede ser la de José Gaspar de Francia, sino que la excede y nos presenta una situación general que puede darse en cualquier parte y, al mismo tiempo, puede simbolizar la experiencia que ha tenido el pueblo paraguayo. Se trata de una mitificación de situaciones, de tipos de personajes y del lenguaje. Así, la imaginación mítica renace y cobra vuelo en *Yo el Supremo*, su trasfondo mítico permite proyectar la ambigüedad humana de un cacique e incorporar la situación paraguaya en un contexto universal. De modo que ante la amplitud de posibilidades de estudio que esta novela ofrece, es una necesidad práctica delimitar la exploración a alguna de las posibilidades que abre, de manera que podamos avanzar de modo factible en su análisis que nos lleve a una buena lectura. En la consecución de este objetivo se ha dicho que esta novela puede ser considerada como una de las que integran lo que Carlos Fuentes menciona como la clase de nueva novela hispanoamericana. En su libro que tiene este título, el autor menciona que en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo podemos encontrar el hilo que nos conduce a la nueva novela latinoamericana y a su relación con los problemas que plantea la llamada

crisis internacional de la novela (pp. 16-17). En relación a esta crisis, lo que ha muerto, indica este autor, no es la novela, sino su forma burguesa y su término de referencia, el realismo que supone un estilo descriptivo y psicológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales. La realidad –continúa diciendo Carlos Fuentes– se sigue expresando en la capacidad para encontrar y levantar sobre un lenguaje los mitos y las profecías de una época cuyo verdadero sello es una suma de hechos que están transformando la vida y han sido los grandes creadores quienes han abierto el telón sobre esta nueva realidad con el abierto misterio del arte.

Regresamos así levemente a las preguntas antes planteadas en cita a Carlos Fuentes: ¿cómo serán estas entendidas? ¿cómo podrán comunicarse y convivir los hombres del futuro? La igualdad entre los hombres que la Revolución francesa parecía lograr por primera vez, como lo sabemos, no tardó mucho en apagarse, pocos años después resurgió el absolutismo, semejante al que ahora enseña el rostro nada menos que en el país que se vanagloriaba de ser la democracia más avanzada en el mundo contemporáneo, pero que, en los hechos ha venido siendo un imperio con todos sus estigmas. En algún sentido la literatura ha anunciado lo que ahora estamos viviendo: una sensación de que día tras día lo que vivimos es la lucha por superar obstáculos que nos permitan mantener encendida la ilusión de momentos de tranquilidad y sosiego, porque, como nos lo representa Kafka en *El proceso*, en el intento de lograrla debemos cruzar laberintos burocráticos, brincar las insidias del vecino, in-

crementadas por el ahora clima de exacerbado individualismo en el que cada quien se rasca como puede, en el que la autoridad parece no tener horizonte, se abandona al *laisser-aller* y se limita a cumplir con una función administrativista en la que lo importante es la cantidad de resultados, muchas veces sin importar su calidad y pertinencia. La somnolienta anomia, el aislamiento del individuo, la desorganización de la sociedad por ausencia, la contradicción o incongruencia de las normas y actitudes han provocado el regreso de figuras mesiánicas, omnipotentes y omnipresentes que todo lo solucionan desde su encumbrada soledad: Iván el Terrible, *El Señor presidente* o el Karái Guasu que en esta ocasión nos ocupa, son figuras de gobernantes que ahora ya no inquietan como anomalía y más bien son, por muchos, considerados con esperanza.

¿Habrá novela y cómo será ésta en un mundo que cambia con velocidad vertiginosa? He escuchado preguntar si *Yo el Supremo*, es verdaderamente una novela, la misma cuestión se ha formulado en relación a *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño, y hasta de su conocida *2666* y de otras. Lo probable, dice Carlos Fuentes, es que sea una literatura de características opuestas a aquella del narrador omnisciente, antítesis del Nouveau roman que lleva los procedimientos realistas a su agotamiento, a la expresión de un mundo descriptivo de objetos vistos por personajes en la etapa de psicología más fragmentada (Fuentes, 1976: 19).

### Centralidad del lenguaje

Entonces habría que pensar en escritores que volvieron la mirada hacia

las raíces poéticas de la literatura (W. Faulkner, Malcolm Lowry, entre otros) a través del lenguaje y la estructura y ya no a merced de la intriga y la sicología. Estos autores –dice C. Fuentes- crearon una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en su segunda realidad que inventan, una “realidad paralela” como la que he mencionado en el ambiente político y cultural que nos presenta la novela de Musil, realidad construida a través de un mito, en la que se puede reconocer el significado y la unidad de los elementos dispersos; es la realidad posible y paralela porque existe en la escritura. En Faulkner, continúa C. Fuentes, podemos ver que mediante la búsqueda trágica de todo lo no dicho nace el mito del hombre invicto en la derrota, en sus creaciones se patentiza la violación y el dolor; en *La muerte de Virgilio* de Broch la referencia es también la de un mundo mantenido por la palabra: la vida es porque es nombrada (Fuentes, 1976: 19). En las páginas siguientes este autor señala las características sobresalientes de la nueva novela latinoamericana, considera que la necesidad mítica ha surgido paradójicamente en Occidente de las ruinas de la cultura que negó al mito, de tal manera que en su intento de inventar o recuperar una mitología, la novela regresa, se acerca cada vez más a la poesía y a la antropología: la novela es *mito, lenguaje y estructura*. Y –por eso y como lo ha señalado este mismo autor–, en un sentido profundo, una novela moderna está más cerca de personajes tan disímbolos como Michaux, Dumézil, Artaud y de Dumont que de Marx, Freud o Heidegger. Y de manera reiterada señala su aportación que es la de agregar algo de verdadera trascendencia porque, a diferencia

del sentir común, sostiene que “los hombres se crean entre sí imponiéndose formas, maneras de ser” (p. 21). Entonces, la forma, el sistema de vida que tenemos no es sino una construcción humana, diseñada por el hombre y, por tanto, limitada y en ocasiones es insoportable, ante la cual la producción artística reacciona y despliega posibilidades que la superan. Parece imposible, pero nuestra realidad es un sistema que se puede cambiar, y a ello nos vemos exigidos, porque, ¿no es acaso esto lo que en alguna medida estamos viviendo bajo la presión del covid-19? Estamos obligados, en las condiciones de cada quien, a reinventarnos, porque en adelante, la vida no puede ser igual a la de etapas anteriores; la indolencia puede ser la deplorable muerte de todo sueño y de todo apoyo que nos aliente a seguir adelante.

La novela se reinventa continuamente y avanza en el tiempo a la par de su entorno. Susan Sontag nos ofrece concretamente un ejemplo de esta evolución, en su *Estuche de muerte*, novela en la que –como lo indica Fuentes–, hace clara apelación a categorías formales y míticas del ser y del estar renovables. El resultado que obtiene es que sus personajes viven en un mundo estructural, de lenguaje imposible: internamente sueñan, como lo hacen algunos personajes de J. L. Borges y, como por otra parte sabemos, los sueños nunca exponen un solo pensamiento sino una maraña de ellos, de modo que externamente transforman los tiempos en espacios y así puede suceder que “un espacio pueda ser canjeado por otro”. Su estructuración es mítica, sus dependencias son reversibles, circulares. Entonces es posible

que los personajes se muevan en espacios que, como los naipes, se pueden articular de diferentes maneras, son, dice Fuentes, como un laberinto subterráneo que contiene, en el presente, a todos los espacios y tiempos imaginables. Nueva arquitectura de la novela que deriva en gran parte de las aportaciones de la lingüística de F. de Saussure y de una corriente de pensamiento que viene desde inicios del siglo XX, visión que da vitalidad y al mismo tiempo diferencia a la nueva narrativa en un momento de quiebre no solamente lingüístico sino también en otros aspectos, como el narrativo. El mismo C. Fuentes señala que, en este orden de ideas, Thomas Mann es un parteaguas, porque representa la culminación de la novela burguesa europea, es el último gran escritor que puede todavía convocar, lícitamente, las categorías de su cultura aún concebidas como categorías universales. Después de él el panorama ha cambiado, Europa llega a tomar conciencia de que su cultura ya no es el ombligo del mundo, ya no es el centro que dicta las leyes al resto del universo. Entonces, en la pluralidad de culturas que a partir de entonces se despliega, el horizonte es otro y múltiple, en el que el mito recupera presencia y es renovable. En esa pluralidad abierta, el lenguaje es entonces el código en el que tiene lugar la selección de combinaciones posibles del discurso. Sorprendente avance, al parecer, paradójico: porque el reciente concurso de visiones distintas se entrevera y se hace uno a partir de la universalidad de las estructuras lingüísticas en las que, por cierto, se pueden señalar los datos excéntricos que distinguen a determinada realidad.

En ese sentido la nueva novela latinoamericana es diversificada, es mítica, crítica, ambigua y sin conclusión; se puede lograr entenderla mediante categorías concretas que aparecen en ella: mitificación, alianza de imaginación y crítica, ambigüedad, humor, parodia, personalización. Como lo indica el mismo C. Fuentes quien sostiene que el modo de dar forma o personalizar a los personajes de esta nueva novela consiste precisamente en dotarlos de sus mitos y su idioma mágico, de su visión sin centro, porque con ello se supera el papel de ésta como mero medio transmisor de la realidad aparente. Esta es efectivamente una novedad entre los novelistas documentales.

En la literatura de ficción Jorge Luis Borges es un ejemplo de creación narrativa mítica, su mito es el de un segundo mundo que nos nombra y hasta nos mira, mundo que se ha mencionado como “otra realidad”, que es el de la literatura y, en el caso de este escritor, el gran escritor urbano de Latinoamérica, su otra realidad tal vez no es otra sino la ciudad que soñaba, deseaba, que anhelaba, diferente a la de su experiencia como ciudadano de Buenos Aires. Borges llena el libro en blanco de su ciudad –dice Carlos Fuentes– y con su prosa deslumbrante, nombra a su ciudad, la hace “otra realidad”, Borges es el primer gran narrador latinoamericano de la ciudad y, en su escritura, parafraseando al autor de *Aura*, también nos relaciona como latinoamericanos y nos relativiza, porque se da cuenta de que Latinoamérica carece de lenguaje, porque el que utiliza no es propio y esto conlleva sus consecuencias, es como si vistiera ropaje ajeno y por ello se le ve falaz. Latinoamérica no pue-

de continuar sin construir su propio medio expresivo. Esta puede ser una explicación de por qué la escritura borgeana rompe con géneros, rescata tradiciones, elimina hábitos y crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el acertijo, la amplia mirada y una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación, trabaja con la imaginación y construye otro lenguaje latinoamericano que revela la mentira. Esto es lo que hace grande a Borges: su obra hace transparente la sumisión y la falsedad de lo que tradicionalmente pasaba por “lenguaje” entre nosotros. Y este es también uno de los propósitos de la nueva novela nuestra, es uno de los principales objetivos que persigue Roa Bastos con su narrativa, como también lo buscan sus contemporáneos escritores émulo o continuadores del proyecto borgeano. Pasar del documento de denuncia a la síntesis crítica de la sociedad –acota Fuentes- no hubiese sido posible sin la prosa constitutiva de Borges (Fuentes, 1976: 26). Esa síntesis crítica, más que el simple paso de la novela rural a la novela urbana es lo que distingue la obra de escritores en la etapa de tránsito de la tipicidad a la personalidad y de las disyuntivas épicas a la complejidad dialéctica del aislamiento frente a la comunidad. El actuar inmediato del escritor sobre la realidad –dice también Carlos Fuentes- será ahora menos fácil que en los tiempos bucólicos de civilización contra barbarie (p. 28).

### **Lenguaje de la interpretación**

Roa Bastos, como Arguedas y tantos otros, es consciente de la propia realidad que se va definiendo principal-

mente en la relación de dos mundos, dos culturas, dos concepciones que con mayor o menor intensidad vive la mayor parte de latinoamericanos y más los pueblos originarios que se ven obligados al bilingüismo o a olvidar su lengua madre. Al autor de *Yo el Supremo* le interesa de manera especial esta situación y en relación a la lengua su novela es una verdadera mina para la investigación, porque es consciente de su amplia riqueza, de su importancia de primer orden. En este aspecto *Yo el Supremo* también coincide con lo que C. Fuentes considera una característica de la nueva novela latinoamericana. Roa Bastos inventa un nuevo lenguaje no solamente en el sentido de que trata de mantener vivo el guaraní entreverado con el español, algo que es propio de ese país, sino que su producción literaria también dice lo que la historia de ese país ha callado, la exploración lingüística es en esta novela un medio de mantener viva la nueva novela latinoamericana, porque facilita la confabulación verbal de realidad y representación, porque aun cuando relata hechos históricos, lo hace con un lenguaje diferente, divergente en cuanto con frecuencia contradice la versión oficial de los hechos, cambia el léxico del sistema imperante y propone un lenguaje de pluralidad de significados, de renovación, introduciendo el lenguaje de la ambigüedad, de la interpretación, de la apertura, liquidando el dogmatismo y la visión única. De modo que lo que nos dice es que la historia no fue, sino que está siendo y así, Roa Bastos como autor de una nueva novela, tiende a ir más allá de lo inmediato, busca la universalidad del lenguaje, desmontando visiones detenidas en el tiempo, sus-

tituyéndolas siguiendo la vital fuerza de nuestras artes, de nuestra historia, de nuestro pensamiento y literatura que son inseparables de la totalidad latinoamericana.

Para el autor latinoamericano se han venido dando y continúan manifestándose dos características que no necesariamente se disocian en su producción literaria: la asunción de una problemática ética y la dedicación a una problemática estética. Ambas son consagraciones de alto aprecio por su intención que no es moralizante en el primer caso, ni meramente estetizante en el segundo, pero en momentos de pasión se las ha contrapuesto como posturas cerradas y excluyentes; en la práctica, en cambio, se ha visto que cuando se produce una literatura crítica en sentido profundo, esta literatura no es disociadora ni purista, porque toca puntos indispensables que parecen contrarios y lo hace a través de diferentes modalidades y medios; esto sucede cuando la literatura constituye una visión amplia y anti dogmática de la experiencia humana. En nuestros tiempos una literatura así se logra ya no en el marco de la antigua ilusión romántica, sino en un cuadro novedoso y crítico que indica tener una postura en el mundo en que se vive, en la compleja urdimbre del desarrollo vital, no como una invención inmóvil o aséptica de situaciones y categorías puramente pensadas y abstractas, sino como una dinámica respuesta con posibilidades concretas, como una postura dialéctica a través de la palabra entre la estructura y el cambio, entre la renovación y la tradición, entre el discurso y el evento, entre la visión de la justicia y la cruda

realidad vivida, entre lo vivido y lo que se pretende como real.

### Otra angulación

Si lo que se ha venido señalando, siguiendo casi a la letra a Carlos Fuentes y a algún otro autor<sup>7</sup>, nos lleva a aceptar que la nueva novela latinoamericana es mito, nuevo lenguaje y nueva estructura, sin embargo, es necesario ocuparnos también de otras maneras de ubicar a *Yo el Supremo* en el amplio contexto de la novela actual, no dejando de señalar que toda clasificación es, en nuestro tiempo, en mayor grado arbitraria y conjetural, tomando en cuenta lo que Borges dice en *Otras inquisiciones* “no sabemos qué es el universo”, y considerando también que la desintegración del mundo antes aceptado como “real” deja al escritor enfrentado con su propio genio creador, modelando nuevas realidades. Esta liberación de la fantasía y el impacto que han tenido los diferentes ismos, principalmente el surrealismo entre ellos, junto con el avance del conocimiento en general, parecen determinantes para entender a *Yo el Supremo*, obra que por el uso de un lenguaje, por una sintaxis esencialmente latinoamericana y la postura social y política que trasluce, podría ser considerada como perteneciente a lo que se ha denominado literatura del post boom, expresión que impulsa la idea de una heterogeneidad total en el campo literario y sin ninguna tendencia dominante. En su ensayo “Imagen

7. Ver entre otros a Donald Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid: Cátedra, 1999.



y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual”<sup>8</sup> Roa Bastos nos ofrece un buen punto de partida para entender la novela como instrumento de captación y, en segunda instancia, de transformación de la realidad social con “una denuncia de sus problemas y males mayores” (p. 57), sin dejar de señalar antes que la capacidad de iluminación estética de la novela se da no sólo “en función de los grandes problemas del hombre en la sociedad”, sino también en función “de los problemas últimos del individuo” (p. 49). En otras palabras, el lector de *Yo el Supremo* al iniciar su lectura se da cuenta de que no se trata de una novela más de denuncia, ni, como se podría pensar antes de leer el texto, que éste está centrado en la figura del dictador; trata de todo ello, pero su autor está interesado en hacerlo de forma experimental y a la altura de lo que se está haciendo en la novela occidental, según una serie de hallazgos que en el siglo XX y hasta nuestros días han revitalizado a este género de composiciones. En *Yo el Supremo* su autor busca una particular organización de la narración que es inclusiva, abarcadora de lo colectivo y lo individual, del pasado y del presente desde el que se la construye.

Como ya lo hemos mencionado, la sed de experimentación nace tiempo atrás en Roa Bastos y podríamos decir que desde su infancia. Vale la pena retomar tal disposición señalando algo más. Esta irresistible tendencia se puede distinguir también en sus cuentos

8. Reproducido en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, ed. Juan Loveluck, Madrid, 1976, pp.47-63.

incluidos en el volumen *Trueno entre las hojas* (1953), en los que se evidencia su esfuerzo por ir más allá de lo que se venía haciendo en su entorno; de tal manera que la crítica que se ocupó de estas composiciones pudo ver no sólo la protesta, sino también lo novedoso que ofrecen, el experimentalismo de su técnica narrativa<sup>9</sup>. *Hijo de hombre* muestra otros ejemplos de experimentación insoslayable. En una entrevista Roa Bastos explica el tema de la novela:

La lejanía de la patria me impuso el tema de esta novela... Siempre que quise recobrar la imagen esencial de nuestro pueblo me encontré con esa voluntad de resistencia, de persistir a todo trance a pesar de los infortunios, las vicisitudes en que tan pródiga ha sido nuestra historia. De ahí surge el motivo inicial que se construyó en núcleo de la temática de *Hijo de hombre*, cuyos nueve capítulos no son sino unas tantas variaciones sobre la resistencia del hombre, no solamente a la extinción física, sino también a la degradación moral<sup>10</sup>.

Al autor de esta novela le interesa la visión de lucha y la voluntad de resistencia no sólo a la extinción física, sino también a la degradación moral que tanto nos hace mella en nuestros días; pero le atrae la manera como lo han hecho otros latinoamericanos al expresar literariamente este estado de

9. Hugo Rodríguez Alcalá, “A. Roa Bastos y El trueno entre las hojas”, en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, ed. Enrique Pupo Walker, Madrid, 1973, pp. 179-194.

10. Cfr., A. Valdés e Ignacio Rodríguez, “*Hijo de hombre*”, el mito como fuerza social”, en *Homenaje a Roa Bastos*, ed. Helmy F. Giacomán, Nueva York, 1973, pp. 99-154.

cosas y también le interesa universalizar el tema. Roa Bastos recurre a la experimentación estableciendo nuevas relaciones e inéditas significaciones con elementos ya conocidos, obliga a una particular clase de lectura, de método crítico y de procedimiento analítico cercano a la deconstrucción, que en este caso no es simple destrucción, sino más bien análisis de un texto y, en consecuencia, procedimiento no al azar o arbitrariamente, sino mediante cuidadosa deducción de fuerzas de significación que luchan en el texto. Si algo se destruye en la narración de Roa Bastos no es un texto, sino el reclamo de dominio inequívoco de un modo de significación sobre otro, de tal manera que sus narraciones pueden ser leídas como si dijeran algo diferente de lo que comúnmente se sostiene que dicen, se pueden ver como portadoras de pluralidad de significaciones, que muestran también algo diferente de lo ya dicho por la crítica como el significado textual. En *Hijo de hombre*, es una narrativa que a primera lectura se puede considerar como irreverente y provocadora, invierte, por ejemplo, aspectos de la tradición cristiana, los mundaniza y los hace elementos de nuestra experiencia diaria, de tal modo que en ella el personaje llamado Cristo de Itapé viene siendo un simple humano del lugar, es un personaje agitador que llega a provocar una rebelión contra el cura. Este Cristo de Itapé termina siendo, en efecto, el hijo del hombre, y no el hijo de Dios, en la novela simboliza la redención del hombre por el hombre. “Lo que no puede hacer el hombre nadie más (lo) puede hacer”, afirma el personaje Cristóbal (p. 245). En este intento de remedo, su nombre (Kiritó) representa fonéti-

camente la palabra Cristo en guaraní; y así, su trayecto sigue los pasos de la vida de Cristo, pero en una visión puramente humana, es decir, en el aquí y ahora paraguayo. De esta manera, en el capítulo 8 muere también a manos de sus semejantes, lo eliminan soldados del ejército paraguayo en la Gran Guerra del Chaco, y su resurrección está también asegurada, aunque de manera figurada, porque “El hombre... muere, pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el prójimo”<sup>11</sup>, esa es la nueva mística que sustituye a la cristiana, como se menciona en una de las narraciones.

Sin hacer a un lado el compromiso, es notorio que en esta novela el realismo documental y las formas tradicionales de narrar son superados por nuevas formas y puntos de vista y, con ello se abre también un lugar para el mito y los símbolos; de modo que, al igual que se da la discontinuidad narrativa, los saltos cronológicos, la alternancia de los narradores, la simultaneidad y otras tentativas como innovaciones, también cobran lugar otras significaciones. todas estas exploraciones, son elementos típicos de la nueva novela. Ante su innovadora forma de estructuración, como es fácil de suponerse, fue natural que alguna crítica llegara a notar su calidad de “novela fragmentada”, lo que no era en este caso sino simplemente el “enlazamiento de nueve relatos”. Ciertamente algo hay de lo que manifiesta esta crítica, pero no por ello es una composición frustrada en lo estructural, *Hijo de hombre* no es

11. Ver Jean L. Andreu, *Cuadernos del norte*, Amsterdam, 1976, p. 18.

sólo la presentación de nueve historias, sino la sucesión apilada de infinidad de relatos y temas que parecería que no tienen relación alguna, porque como lo veremos, sobre todo en el caso de *Yo el Supremo*, la crítica extranjera ha demostrado que se trata de una novela muy lograda y con notorias innovaciones en la narrativa de su tiempo (A. Valdés, 1973: 103).

*Hijo de hombre* hace referencia a la historia del Paraguay en un periodo corto que abarca unas cuantas décadas en la primera mitad del siglo XX. Lo que da unidad al relato es precisamente el elemento mítico: “el mito existe como una voluntad estructuradora”, afirman Valdés y Rodríguez. Ya en el segundo epígrafe del libro de estos autores se anuncia este hecho: “He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos... y haré que vuelva a encarnarse el habla...” Habla de retorno porque el tiempo cíclico del mito corresponde al imperativo del hombre de transmitir de una generación a otra la “misión” de conquistar su libertad. Por ese motivo la novela inicia con referencias al Supremo Dictador y termina la víspera de la guerra civil de 1947. El personaje Miguel Vera, quien da muerte a Kiritó, dice algo central en la novela: “La historia seguirá siendo una historia de fantasmas, increíble y absurda, sólo quizás porque no había concluido todavía” (p. 131).

Distinguir la función del narrador es aquí algo problemático, porque a primera vista pareciera que corresponde a Miguel Vera desplegar la historia, como así sucede en los capítulos impares, pero en los que no lo son es menos fácil distinguir quién narra. De suerte

que, según Jean L. Andreu “se entabla un verdadero juego de atracción y repulsión” entre las partes, porque una secuencia (capítulos impares) es estática y regresiva”: abarca la vida fracasada de Vera; la otra (capítulos pares), contiene la historia heroica de los Jara... Este contraste entre los dos grupos de capítulos puede interpretarse como oposición entre lo individual y lo colectivo. Finalmente, la “doble óptica de narración, el sistema de zig-zag, el régimen de conexiones (temporales en forma de red (Andreu) sugiere algo muy importante, insinúa que existe una correlación entre técnica y contenido, lo que tal vez permite hablar de una función simbólica implícita en la técnica misma y lleva a preguntar si tal vez está propiciando la creación de un mito de redención en lo futuro.

En *Yo el Supremo*, en cambio, se advierte un rumbo diferente. Su intención ya no parece ser la de crear un mito, su esfuerzo se centra en investigar un mito. Inicia el largo estudio de fuentes históricas relacionadas con el Doctor Francia. En *Hijo de hombre* nos encontramos ante el mito como impulso revolucionario, en *Yo el Supremo*, con el paso del tiempo y su autor con más experiencia y madurez, pero quizá con menos ilusión y al igual que lo han hecho otros de sus contemporáneos, nos ofrece una producción con visión irónica que socava sus capacidades de transmitir la ilusión de algo verídico, como se pretendía hacerlo en años bajo el influjo de ciertas teorías literarias. Se abre así la etapa que puede mencionarse como posmoderna. Roa Bastos ha explicado en varias ocasiones el propósito de su libro:

No intenté hacer una biografía novelada del Supremo Dictador... Aquí únicamente yo podía intentar el desarrollo de... un personaje que ejerce el poder absoluto al servicio de una causa, en la cual encarna los intereses y el destino de una colectividad...

Creo que la historia está compuesta por procesos, y lo que me importa en ellos son las estructuras significativas: para encontrarlas hay que cavar muy hondo y a veces hay que ir contra la historia misma. Eso es lo que he intentado hacer. (cfr. Barreiro, 1976: 44-45)

Como otros reconocidos investigadores de su tiempo –Foucault, por ejemplo–, Roa Bastos se ocupa en esta novela de indagar cómo se fue conformando esa visión del Dictador Supremo. Donald L. Shaw declara al respecto que, a su parecer, sugerir dudas acerca de la relación entre palabra y significado no es más que un recurso para advertir la necesidad de leer entre líneas y buscar la propia interpretación del texto. La dificultad en Roa Bastos, como también en García Márquez, está en descubrir qué es lo que intentan decirnos acerca de los procesos y estructuras significativas de la historia de sus respectivos países y de Hispanoamérica. En otras palabras, el lector se podría formular preguntas como ¿cuál es el mecanismo del poder, contra quiénes y a favor de quienes debe ejercerse? Porque el poder absoluto se practica tanto en la izquierda como en la derecha, y en los años a los que aquí se hace referencia saltaba a la vista la corrupción del régimen de Stroessner y la fácil entrada al país que éste ofrecía a las grandes compañías internacionales. Al parecer, Roa Bastos se interesó en proponer una imagen del Paraguay

y, al mismo tiempo, desentrañar la intrahistoria del país. Pero si se acepta esta conjetura, cabe preguntarse cómo puede decirnos algo una novela que se burla de sí misma, que insiste en su carácter de ficción y en la incapacidad del lenguaje de representar lo real.

### Otra perspectiva más

Sin continuar incursionando en el punto anterior que ofrece una mina de posibilidades, se puede considerar otro intento más de comprensión o de dar un lugar a *Yo el Supremo* en la producción de la novela latinoamericana de hace algunas décadas. Esta novela no queda anclada en Latinoamérica, porque ha trascendido a escalas internacionales donde parece haber tenido cálida acogida. Así lo da a entender Stefano Ercolino en *Il romanzo massimalista* (Ercolino, 2015), quien define a la novela contemporánea maximalista como estéticamente híbrida y de considerable presencia en las últimas décadas, ésta se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX, principalmente en Estados Unidos de Norteamérica y se difunde en Europa y América Latina hasta nuestros días. Esta clase de novela se distingue por la multiforme tensión que maximiza o tiende al máximo desarrollo de una función y de manera hipertrófica en sus narraciones. Algunos de sus textos representativos son estos:

*El arcoíris de la gravedad* (1973) de Thomas Pynchon (Estados Unidos). 912 páginas.

*Infinite Jest* (1996) de David Foster Wallace (Estados Unidos). 1079 páginas.

*Underworld* (1997) de Don de Lillo (Estados Unidos). 827 páginas.

*Las correcciones* (2001) de Jonathan Franzen (Estados Unidos). 692 páginas.

*Dientes blancos* (2000) de Zadie Smith (Reino Unido). 448 páginas.

*2666* (2004) de Roberto Bolaño (España). 1105 páginas.

*2005 después de Cristo* de Babette Factory (Italia). 401 páginas.

Se ve que este tipo de novela es un fenómeno supra-nacional y de presencia transversal al que se ha dado el nombre de novela maximalista en la literatura posmoderna. Es una forma literaria que ha sido observable y por ello definible, de identidad morfológica y simbólica muy fuerte en tiempos de globalización. De ahí derivan en cierta medida algunas de sus características que la definen: longitud, modo enciclopédico, coralidad disonante, exuberancia diegética o coctel de historias, novela total (encierra todas las historias), omnisciencia narrativa, imaginación paranoica, intersemiotividad, compromiso ético y realismo híbrido.

En este caso, como en casi todos los que ocupan en el estudio de la literatura, hacer teoría no significa desconocer la especificidad del texto, no obstante, es difícil abandonar la tendencia a ordenar, a poner cada cosa en su lugar, esta inclinación no deja de ser algo pertinaz en el quehacer humano. Aquí, insinuar como maximalista a *Yo el Supremo* no quiere decir otra cosa sino simplemente *escoger* un punto de vista siguiendo la utopía intrínseca a todo propósito teórico: el de sintetizar lo heterogéneo. Operación sospechosa e inocultablemente ideológica que tiende ciertamente a la abstracción, pero también permite crear delimita-

ciones hermenéuticas necesarias para entender las relaciones entre objetos singulares de un sistema literario, incluyendo aquellas relaciones que se establecen entre estos objetos y el mundo. En este orden de ideas, otorgar una uniformidad morfológica absoluta a *Yo el Supremo* sería tanto como hacer una deducción meta textual típica de la teoría de géneros. Mal necesario, tal vez, pero que no debe hacer olvidar que más allá de toda tipificación los textos *siempre* conservan un margen de no reducción teórica.

Para entender con mayor facilidad una clasificación como la que en este caso se intenta, es necesario tomar en cuenta ciertos antecedentes que, aunque con otro nombre y no necesariamente coincidiendo en todo, han abierto progresivamente el camino a esta forma de novela. Se conocen algunas teorías sobre narraciones que en sentido lato se podrían llamar maximalistas: la *system novel* (novela sistema) de Tom LeClair (novela de exceso); la *mega-Novel* (mega-novela) de Frederick R. Karl (novela de forma paradójica) y la *Obra mundo* de Franco Moretti, por mencionar algunas. La *system novel*, me parece, el mismo LeClair la define bien basado fundamentalmente en dos elementos: en el concepto de “mastery” y en el de teoría de sistemas. Explica que las *system novels* que ha estudiado ejercen tres tipos de mastery, de dominio o control: del mundo, de las técnicas narrativas y del lector.

La primera se refiere al dominio enciclopédico-conceptual de “lo real”; la segunda, al dominio de las estrategias retóricas del relato; la tercera se refiere a la capacidad de la *system novel* de transformar al lector, redirigiendo

sus intereses de lo “personal a lo común y global”. En síntesis, la *system novel* busca triple control: semántico, retórico y pragmático. La segunda de las mencionadas, la mega-novela es una composición abarrotada de paradojas: es larga, pero carece del sentido de redondez (completeness); si bien no tiene líneas que indiquen el final, ciertamente tiene un término, pero no una conclusión. Ya Flaubert decía que “la estupidez consiste en querer concluir” (Musil, 1968: 1584). Musil retoma esta frase y la desarrolla en su gran novela *El hombre sin atributos*. La mega-novela parece eludir una clara organización porque luce descentrada, desbalanceada, sin embargo, tiene un orden perentorio; se coloca fuera de las formas narrativas tradicionales, sin embargo, usa todavía algunos modos convencionales. Postula el desorden, la confusión, el caos de nuestra existencia y, por extensión, de nuestro tiempo; sin embargo, su amplitud, complejidad y continuidad, la convierten en un modelo de orden (Karl, 2001). La obra mundo se distingue, en cambio, por ser una composición de acentuada hibridación con la épica, es una novela que canaliza la épica para lanzarse hacia horizontes más amplios y totalizantes<sup>12</sup>.

12. LeClair precisa que ningún escritor puede dominar la totalidad del mundo o de la información. Porque lo que el escritor controla es una sinécdoque, es la ilusión de que las partes que ha seleccionado, estructurado, balanceado y jerarquizado, son sustituciones apropiadas en un contexto en que podría estar presente una gama mucho más amplia de partes que, a su vez, solamente sugerirían el entero discurso sin agotarlo. (LeClair, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1989, p. 18).

Moretti parece retomar la idea de Gyorg Lukács, derivada de la estética hegeliana de novela como forma dominada por la nostalgia de la totalidad de la épica, pero, esto, al mismo tiempo que es consciente de su imposibilidad. En la *Obra mundo* se puede distinguir con cierta facilidad un eje de pensamiento que va de Hegel, pasa por Lukács y llega a Moretti quien liga de manera indisoluble la forma épica a la ambición de una representación sintética y totalizante del mundo. El sueño de universalidad de la épica antigua cubre también la épica moderna. Sueño que en el análisis de Moretti se encarna en una característica fundamental de las obras mundo: la polifonía.

En este orden de ideas, Viktor Shklovski ha sugerido que la innovación formal no es otra cosa que el fruto de un deslizamiento, de un cambio accidental y no, como es fácil haberlo pensado, de un propósito minuciosamente articulado y programado. De manera que, en las formas literarias, sucede que lo viejo se acumula en lo nuevo en forma cuantitativa, y cuando los cambios acumulados pasan de ser puramente cuantitativos, entonces nace una nueva forma (Shklovski, 1929: 297-304). Según este autor, un nuevo procedimiento o un nuevo género nacen de una acumulación cuantitativa de detalles que proliferan en la periferia del texto, para después pasar al centro de la escena cuando la innovación se ha consolidado. La longitud de la composición representa la condición ideal para desplegarse de este proceso, de modo que mientras más espacio hay a disposición, mayor será la acumulación de detalles y, por tanto, la probabilidad de que una nueva forma

salga a la luz. En este sentido, Moretti ofrece un ejemplo bien conocido para los estudiosos de James Joyce: si bien sabemos que el stream of consciousness es originaria y notoriamente empleado por Edouard Dujardin, sucedió que solamente en el *Ulyses* ha desplegado su potencial morfológico y simbólico. Pero, en la novela maximalista, señala oportunamente Moretti, sucede algo diferente, en ella la longitud es la condición necesaria para la radicalización no de un elemento, sino de una multiplicidad de procedimientos.

La longitud de la novela maximalista es un potente atractivo, tanto por su naturaleza experimental como por su ambición totalizante de matriz épica, y tiene también la acrecentada fascinación por la lógica publicitaria del mercado editorial. En nuestro tiempo la globalización del mercado y el desarrollo de tecnologías seductoras y ampliamente accesibles parecen haber alargado considerablemente el campo del deseo fetichista por lo inorgánico, por lo carente de armonía y consonancia, de modo que en este ambiente el lector se puede formular casi espontáneamente una pregunta: ¿cuál es la puesta en juego simbólica detrás de la atracción de masas por novelas de grandes dimensiones? ¿Será pues la suposición según la cual comprando una novela maximalista, el lector cree que adquiere una vistosa sinécdoque de la cultura? Tal vez. Y con más posibilidades en estos días. Pero ya sea por su aspecto experimental, por su ambición totalizante y su modo enciclopédico, por su exuberancia diegética y corralidad disonante, así como por su imaginación paranoica de realismo híbrido que no elude la posición ética,

no es ciertamente un fenómeno de ahora, viene presentándose con cierta intensidad al menos desde inicios del siglo XX. Como se ha señalado, el mismo Roa Bastos invita a tomar en cuenta la experimentación narrativa en la Europa de inicios del siglo pasado, habla de “un autor contemporáneo” al que en la última cita de la novela revela como el escritor austriaco Robert von Musil, gran innovador de la novela. Buen reto y prometedor se presenta el de leer a *Yo el Supremo* en la perspectiva maximalista.

### **Un poco de historia**

En la aproximación del final de estas notas previas al estudio de *Yo el Supremo*, que no son sino fragmentos de algunas discusiones, parece necesario explicitar que el propósito no es mencionar a Musil como el gran artífice de las novedades que presenta el género novela en el último siglo en Occidente; en todo caso, apoyándonos en la alusión que hace Roa Bastos, se le puede considerar como uno de sus grandes revolucionarios, y no ciertamente el único, pues, por ejemplo, en Latinoamérica apenas se le conoce, si lo comparamos con el aprecio que tenemos por la obra de Proust o la de Joyce. Creo que es deber reconocerle también y no sólo el mérito ya alcanzado universalmente por su multicitada novela, sino también por su labor como columnista y crítico literario, que es también otra forma de hacer literatura, –tanto por su formulación que puede ser artística, como por la valoración y difusión que realiza–, actividad que le permitió participar en encendidos debates que condujeron a una escritura

que nos muestra las vicisitudes de la novela moderna de manera sutil, que con perspicacia y elegancia ha venido transformando la lectura que en la opinión pública era un medio más de pasatiempo, la ha convertido en una lectura crítica, exigente, que desnuda la ambigüedad, la vaciedad, que manifiesta la ironía y el desencanto reinantes en nuestra actualidad, en la que, sin embargo, todavía hay cabida para una actitud ética, como la mostrada por Roa Bastos. Por estas razones, parece que vale la pena extender al menos unas palabras indicando cómo se fue gestando esta agitación en la novela, esta metamorfosis que ha venido superando su tan anunciada muerte.

En primer lugar, el Musil novelista –como Henry James, Marcel Proust y Joyce– privilegia la desorientación, al menos en sus inicios de escritor, por ejemplo, en *Die Verwirrungen des Zöglings Törles (I turbamenti del Giovane Törless*<sup>13</sup>) podemos darnos cuenta de la ausencia de un punto de referencia que ofrezca certidumbre; al igual que también notamos la ausencia de límites; en contraparte, lo que abunda en sus primeros escritos es la paralizante ironía, como sucedía con Stendhal y Nietzsche, o como también ocurría con los grandes novelistas rusos a los que admiraba (Dostoievski, Tolstoi, Gorki).

Algo que no se puede dejar de mencionar como central en su actividad de escritor es que Musil no ha separado jamás el “libro” de la “vida”, de modo que en sus obras de fantasía procedía

como lo hacía en sus ensayos, las confrontaba: queriendo decir que la ficción guarda siempre, en algún modo, relación con la realidad: “¡Me dio a luz mi madre, no una pluma!”, le dice a su amiga Gerda el hombre sin atributos (p. 571).

Desde un punto de vista textual, Musil propone una bella evocación metafórica del subterráneo proceso de intertextualidad necesariamente puesto en acto en toda creación literaria. Esto explica su concepto de “compilador”, mismo que retomaría más tarde Roa Bastos. Lo que confirma que ha admitido voluntariamente la existencia del “inconsciente literario” más que la del inconsciente psicológico freudiano. Esto lo expone de manera clara en casos como este:

...no existe otra explicación o descripción adecuada para el proceso de la tradición literaria, y se puede sostener con seguridad que también el escritor más independiente no crea algo que no puede ser demostrado dependiente, casi completamente, de las formas y contenidos transmitidos por la tradición y que han sido por él asimilados; sin embargo, y como se ve, esto no compromete su originalidad ni su importancia personal. (Musil, 994: 13-14)

Por otra parte, no se puede dejar a un lado que en Flaubert y en Musil hay claramente una reacción ante la visión romántica de la ingenua correspondencia de las almas o del “amor sin límites”, y ambos hacen pensar no sólo en la fragilidad de los sentimientos, sino también en la ausencia de una idea segura, de la inconsistencia de la vida que se va llevando sin bases con-

13. He utilizado la traducción italiana, no conozco la lengua alemana.



sistentes y hace soñar (como ocurre con Mme. Bovary), pero también reír, solo que con una risa impregnada de nihilismo, dado que conforme se aleja toda perspectiva de conclusión, el hombre en su transitoriedad hace reír, divierte.

¿Por qué la rebeldía y el interés por romper fronteras? Las metáforas de la frontera o del límite a rebasar o no, tienen un papel importante en Musil y se le puede relacionar en este sentido con H. James. En ambos autores encontramos “metáforas obsesionantes”, esto en la acepción que los representantes de un acercamiento temático de tendencia psico-crítica dan a este término –considerense, por ejemplo, los trabajos de George Poulet–; estos autores demuestran preocupaciones muy marcadas por distinguir lo que les interesa: “ni separados ni unidos”, reza el título de uno de los capítulos de *El hombre sin atributos*, refiriéndose a la situación que tenían Alemania y Austria o a la que mostraban los otros componentes del imperio austro-húngaro. El significado profundo de esta indeterminación parece ser la identificación y la evocación de “estados de ánimo”, de procesos “interiores”. En este intento, James y Musil son autores virtuosos, se distinguen por la inquietante indeterminación manifiesta en el empleo de la forma prolongada o dilatoria de escritura. En James esto se puede observar en Deisy Miller, personaje de su novela *Portrait of a Lady*. Por cierto, se ha señalado (Chardin) que el riesgo que se presenta en estos casos es el de “tergiversaciones ilimitadas”, que se ven propiciadas, pero que, a la vez, explican la excepcional lentitud de sus más célebres creaciones. Tal vez, pero esto parece tener algo más de fondo,

porque en *El hombre sin atributos* se presenta la no resolución ante una norma de pensamiento o de actitud, la dificultad de dar el paso hacia “otro estado” indicando con ello varios aspectos de la Europa de las primeras décadas del siglo XX. En esta novela se da la abolición de todo límite en la experiencia del amor que roza en el éxtasis místico, al igual que se da la transgresión de las leyes impuestas por la sociedad, novela en la que Musil invita a “un viaje a los límites de lo posible”, en nombre de la moral llamada del “paso hacia adelante”. Se trata de la superación de los límites de la racionalidad, es un avanzar hacia lo que está más allá de los estrechos límites de la razón. Esta abolición de fronteras o de las demarcaciones habituales es un componente principal en las utopías de Musil que, al inicio y con facilidad causan un sentimiento de exaltación. Hay que advertir que a un siglo de distancia no nos encontramos lejos de esa tendencia. La literatura de las últimas décadas ha manifestado que, en estos tiempos y para muchos, la norma moral puede deslizarse hacia el delito, que la salud es contigua a la enfermedad, que la admiración puede cambiar en desprecio, y que, entre uno y otro no existe un límite claro, como lo menciona el mismo Musil (1995: 154). Esto se puede decir también de la experiencia estética a la que Musil asigna la función de explorar de manera semi-racional los territorios límite del espíritu. En esta dinámica, el “otro estado” es un caso límite, hipotético, al que nos acercamos, pero para recaer siempre en el estado normal. Para Musil esto es lo que distingue al arte de la mística. El arte no pierde jamás y por completo el contacto con el com-

portamiento cotidiano. El arte no se presenta como estado autónomo sino como un puente que tiene una base en terreno sólido y se extiende como arco para alcanzar la base opuesta en lo imaginario (Musil, 1995: 110). Se puede decir también que, en relación a otro autor, uno de los rasgos generales comunes que menciona Proust en *El tiempo encontrado* podría consistir, en el caso de *En busca del tiempo perdido* y de *El hombre sin atributos*, en una excepcional continuidad en el registro irónico. El mundo visto por un espíritu crítico, exacerbado por la modernidad:

El antiguo humorismo se burlaba sin falta de los fenómenos individuales; pero en su mofa, en el conjunto, quedaba algo de serio, de decoroso; también en la sátira de una entera sociedad como *Vanity fair*, se admitía tácitamente que a las excentricidades descritas correspondiera, en cierto sentido una normalidad abandonada sólo por un tiempo. El humorismo de nuestros días, al contrario, rechaza tomar en serio la totalidad. Si el precedente se concentraba en un adversario, lo nuevo se lanza contra todo; si el primero tomaba en la mira un determinado objeto, el segundo se arroja sobre el todo, sobre el espacio de tiempo en que vivimos (cit. Charadin, 2002: 129).

Lo que presenta este modo de hacer literatura es un tipo delicado de ironía cerebral y tranquilamente nihilista: de claro rechazo al “compromiso” político y sociológico. Esta literatura muestra cierta indiferencia sarcástica ante cualquier totalidad en cualquier ámbito y modalidad: estrategia neurótica astuta que utiliza con particular predilección, como lo enfatizaba Freud en *El motto di*

*spirito y su relación con el inconsciente*<sup>14</sup>, el arma a doble filo de la ironía; un misticismo sin Dios que acaba por transformar en escarnio la llamada “realidad” haciendo referencia al mundo de los “posibles”, a la experiencia del “otro estado” o a la “verdadera vida” que estaría representada por la literatura: una estética de la analogía paradójica, basada en una reflexión analítica y satírica que demuestra la futilidad de las clasificaciones del sentido común, y la necesidad racional y poética de sustituir a las asociaciones del lenguaje profano con correlaciones completamente diferentes; en segundo plano, también utiliza un estado inverterado en los héroes auto ficticios de estas obras, personajes de insatisfacción e inadaptabilidad que confieren a su ironía “algo de doloroso”, de sufrimiento que, según Musil, en este caso representa el único antídoto contra la arrogancia: porque la ironía debe tener un poco de sufrimiento (si no lo hay se convierte en pedantería) (Musil, 1980: 1450).

14. Como en *La interpretación de los sueños* (1900) y en *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) el *motto di spirito* trata del llamado proceso primario, del complejo de mecanismos comunicativos que caracterizan al lenguaje del inconsciente (analogía, condensación o metáfora, deslizamiento o metonimia, elipsis, equivalencia de opuestos, etc.) En la interpretación de Freud, esos fenómenos mentales tienen la finalidad de ocultar a la vigilante conciencia el contenido real de un sueño o de cualquier otro evento psíquico relacionado con profundas pulsiones inconscientes, como el lapsus y, por supuesto, el motto di spirito.

*Yo el Supremo* no refleja ciertamente el nihilismo europeo, ni evade el compromiso político y social, al contrario, sigue más bien la marcada tendencia de nuestra literatura latinoamericana a mantener una actitud, si no abiertamente revolucionaria, sí crítica y de-constructora de las argucias del poder. Esta novela no mantiene el espíritu revolucionario del primer Roa Bastos, pero sí la delicada ironía de la literatura cerebral. Se la puede estudiar en estas posibilidades que se han

señalado y en otras más, como nueva novela hispanoamericana, como producción experimental porque innova, sirviéndose de los medios actuales de la narrativa, diseñando una "realidad paralela", la literaria, fragmentada, polifónica, y polifacética, construida en el lenguaje, con mitos y retazos de memoria; realidad de la que Roa Bastos nos hace recaer, resbalar en la llamada realidad "normal", misma que con su producción se ve trastocada en un proceso circular.

### Bibliografía

- Andreau, Jean L. (1976). *Cuadernos del norte*. Amsterdam.
- Roa Bastos, Augusto (1983). *Yo el Supremo*, Milagros Ezquerro (ed.). Madrid: Cátedra, 11ª edición, 2018.
- Roa Bastos, Augusto (1978). (Comp.) *Las culturas condenadas*. México: Siglo XXI.
- Roa Bastos, Augusto (1982) *Fils d'Homme*, "Prólogo", trad. del español paraguayo de Iris Giménez. Paris: Pierre Belfond.
- A Valdés, Ignacio Rodríguez, (1973) "Hijo de hombre, el mito como fuerza social", en: *Homenaje a Roa Bastos*. Nueva York: Ed. de Helmy F. Giacomán.
- Barreiro, R. (1976). "Trayectoria narrativa de A. Roa Bastos", *Texto Crítico*, Veracruz, 4.
- Chardin, Ph. (2002). *Musil e la letteratura europea*, Turín: UTET Librería.
- Cadogan, León (1959). *Ayvu Rapita. Textos míticos de los mbyá-guaraní del Guaivá*, Sao Paulo, Facultad de Filosofía.
- Fuentes, C. (1969) *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 5ª ed. 1976.
- Höffe, O. (2010). *Kant's Critique of pure reason. The foundation of modern philosophy*. Dordrecht, Heidelberg, London, New York: Springer.
- Karl, Frederick R. (2001). *American Fictions 1980-2000: Whose America Is It Anyway*, Bloomington: Xlibris.
- Le Clair (1989). *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*. Illinois: Urbana, University of Illinois Press.

- Loveluck, J. (1976). *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Madrid: Taurus.
- Musil, R. *L'uomo senza qualità*, trad. it. de A. Rho, Turín, Einaudi, vol. I 1957, vol. II 1958, vol. III 1962.
- Musil, R. (1980). *Diari, 1899-1941*. Trad. it. de E. De Angelis, Turín: Einaudi.
- Musil, R. (1994). *Il letterato e la letteratura*. Milán: Guerini e Associati.
- Musil, R. (1995). *Saggi e lettere*. Trad. it. de A. Casalegno y otros, 2 vols. Turín: Einaudi.
- Rodríguez Alcalá, H. (1973). "A. Roa Bastos y El trueno entre las hojas", en: *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Ed. Enrique Pupo Walker.
- Rorty, R. (1991). *Objetividad, relativismo y verdad*, Barcelona: Paidós, 1996.
- Shaw, Donald L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Shklovskij, Viktor (1929). *Una teoría della prosa. L' arte come artificio*, trad. it. de Maria Olsufieva, Bari, De Donato, 1966.
- White, H., (1973). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE, primera reimpresión 2001.