

y objetiva como organizador del texto. Pero en el interior se desdobra y participa vivencialmente, en tanto narrador, en la acción del discurso narrativo: primero como doble antinómico del compilador mismo que se opone a él y lo niega; luego como sustituto del Supremo.

Esta negación del narrador, esta anulación del escritor por el escritor mismo lleva a una nueva significación textual e intertextual donde la escritura se transforma en objeto.

En el relato «El Sonámbulo», Roa consigue —con una técnica similar— transformar los cuadros de Cándido López en objetos nuevos, animados de varios dobles que a veces los niegan en su valor testimonial y, otras veces, los afirman y los transforman en una secuencia teatral o, mejor aún, cinematográfica, donde lo visual polisémico engendra continuamente nuevos argumentos.

Este gesto no es un divertimento sino la solución de un problema planteado a lo largo de toda la obra, relacionado con el divorcio y la unión de la palabra, con la forma y el color.

Proteo del lenguaje, Sísifo de la Piedra del Poder Absoluto, *El Supremo* busca y ensaya la instauración de la Escritura del Poder, desconfiando del poder de la escritura. Obsedido por ese afán ciego y sin memoria, trata de encontrar un alfabeto donde las letras vuelvan a ser los propios objetos, donde significante y significado se confundan: piedras, elementos naturales, seres, animales reales o míticos que participan más de la naturaleza viviente y sensible, en constante metamorfosis.

Este intento de inventar una escritura natural y cósmica, una escritura absoluta, viva y con raíces, no se concreta. Este esfuerzo por restituir a la escritura su parte visible, que le fue mutilada, no prospera porque

la traición termidoriana acecha adentro y afuera de *El Supremo* en la historia y en la novela. Es el momento de que el proceso revolucionario puesto en marcha por él, con el apoyo de las masas campesinas (y en contra del patriciado y la oligarquía terrateniente) parece detenerse. El ejercicio del poder absoluto del Individuo-Persona, segregado y aislado de la Persona-Muchedumbre, entra en descomposición y se convierte en despotismo. He aquí el clímax del discurso histórico de la dictadura del Dr. Francia y también el clímax de la novela. La declinación de su innostrado y doble personaje YO/EL se manifiesta en el resquebrajamiento de la escritura. El sistema de *dobles*, la constelación coral de voces se descentran y fisioan. El habla se extingue en afasia. Sólo quedan flotando las palabras *cadavéricas* al impulso de la mano *megateria*. Palabras fósiles que se transforman en monstruos, en la insurrección de las fuerzas degradadas. La invasión de lo anormal irrumpe en la derruida sede del Poder Absoluto. ¿Qué es esto? ¿Qué es este azogue fantasmal que fluye de los espejos rotos, esta secreción de lo secreto que corre por las grietas de una realidad devastada?

Este texto que celebra la muerte de la escritura, se abre, sin embargo, a nuevas posibilidades.

En la introducción a *El grado cero de la escritura*, Roland Barthes afirma:

Mallarmé coronó la construcción de la Literatura-Objeto, con el acto último de todas las objetivaciones; el asesinato: se sabe que todo el esfuerzo de Mallarmé apuntó a una destrucción del lenguaje, por lo cual la Literatura, en cierta manera, no sería más que un cadáver.

Roa Bastos, en realidad, no perpetra un asesinato sino una deconstrucción. En este sentido su accionar se relaciona más pertinentemente con el concepto de *diseminación* de Derrida. Cada uno de los elementos con los que se articula y desarticula *Yo, el Supremo*, puede separarse y engendrar otro relato, cada frase puede ser una frase-camino capaz de construir nuevas páginas-objeto. *El Sonámbulo* es la materialización de una de esas posibilidades. Este nuevo relato marca otro rumbo, aquí los espejos se reconstruyen, reflejan el drama del Paraguay

arrasado a sangre y fuego, la masacre de cinco años lo dejó sin población masculina. Los últimos combates fueron librados por niños de 10 a 14 años con barbas postizas hechas con cola de caballo...

Este relato es un drama representado en imágenes y son justamente las imágenes las que predominan. El compilador se vuelve imaginero y demuestra que plástica y literatura son aspectos de una misma cosa.

La historia como parábola

Esta manipulación de la historia que lleva a transformarla en una parábola estilística tiene sus raíces en la situación específica del narrador latinoamericano.

En cuanto a la situación individual del narrador de ficciones, su papel no puede ser otro que el de actuar subversivamente dentro de los límites de su actividad. Este transgresor, este subversor, sabe que no puede realizar la destrucción de la muralla (que lo rodea). Su acto, su actitud, sólo pueden ser representacionales, es decir, simbólicos. No le quedan sino dos posibilidades: o enfrentar pasivamente la muralla, aplastar la boca contra ella y hacer que su lenguaje se confunda con el silencio de la piedra, o comérsela, cualesquiera sean los gustos gastronómicos del emparedado vivo. No puede anularla ni negarla sino transformando su naturaleza por medio de las formas simbólicas. No hay pues destrucción sino desconstrucción. El único recurso posible para el autor de ficciones es la apropiación del sistema de signos codificados, petrificados en la cristalización ideológica de una civilización y una cultura (la occidental y burguesa) llegadas al punto de su sucesión histórica...

Así nace el proyecto de escribir una contrahistoria capaz de transgredir la historia oficial y que además, permita la posibilidad de nuevas lecturas de la realidad, de nuevas formas de acceder a otras necesidades y otros puntos de vista acerca de la existencia del hombre considerado tanto individual como colectivamente. El hombre negado, el hombre amputado de su medio al que se escamotea su lugar en la historia, ese sería el verdadero protagonista.

En este segundo momento, las leyes internas del texto a través de los códigos que el texto mismo iba elaborando, me impusieron la necesidad de una transformación —dice Roa—: la antihistoria debía convertirse en una intrahistoria y simultáneamente, en una transhistoria. La garantía de ese logro, improbable e incierto, radicaba en alcanzar la realidad autónoma de la historia imaginaria; en otras palabras, lograr el sustituto de la ficción pura, sin que esto implicara la ruptura con los referentes históricos.

Es significativo que haya sido un latinoamericano y más precisamente un paraguayo exiliado quien haya logrado plantear el problema de la manipulación política de la historia y haya logrado reelaborarla, sin tergiversarla, en el campo de la literatura, dándole su verdadera proyección.

Esta opción de usar la historia como parábola no responde a un registro único ni obligatorio de la obra de Augusto Roa Bastos, es más bien una elección que se renueva según las opciones del momento, las formas de su compromiso y su permanente e indeclinable decisión de cambiar la vida y transformar el mundo.

Conclusiones no concluyentes

En «El Sonámbulo» varios Roa Bastos convergen: el que participó en la guerra del Chaco en 1939, el que en 1947 empezó su largo exilio, el que en 1950 fue profesor de guion cinematográfico en la universidad de La Plata, Argentina, el que publica *Hijo de Hombre* en 1960 y, naturalmente, el de *Yo, el supremo*, que publica en 1974: todos ellos se vinculan por una reacción semejante frente a la violencia arbitraria y se entrelazan sin cesar con el Roa Bastos actual.

Las diferencias simultáneas de punto de vista que ofrece el relato a través de las anotaciones al margen, le dan un carácter particular al que se suma su carácter de exploración en el tiempo. El personaje principal del cuento, Cándido López (y no el relator ex-coronel Silvestre Carmona), permanece siempre en primer plano, no sólo a través de las ilustraciones, sino a través de esa fugaz y única aparición en el relato.

Este primer plano no es como el de Goethe en las conversaciones con Eckermann, ni como el primer plano de las biografías de artistas escritas hasta la fecha, ni el notable *Louis David, su escuela y su tiempo* de E. J. Dècleuze publicado en 1828, ni el *Henri Matisse*, novela de Aragón de 1971, ni el *Bacon* de Gilles Deleuze, en 1981.

El valor de «El Sonámbulo», relato que ilustra la obra de Cándido López, consiste en encender una luz más allá del propio tema sin intentar formular una explicación del mismo ni elaborar una tesis.

Hacer filosofía —decía Gaston Bachelard— a sus alumnos que se quejaban porque lo oían hablar de temas que no estaban dentro del programa de sus clases en la Sorbona— es salir del tema.

Esta reflexión puede aplicarse a «El Sonámbulo», que sin embargo, se sale del tema porque el gran tema es el de la historia latinoamericana, común a los dos relatos: el de las imágenes y el de las palabras. En realidad, uno de los relatos muestra el revés de la trama del otro, así como el espejo que aparece en el fondo del retrato del matrimonio Arnolfini pintado por Van Eyck, muestra de otra manera la escena representada.

En *Yo, el Supremo*, el discurso narrativo se cierra sobre un enigma para abrirse a

las innumerables posibilidades que las lecturas, que los lectores tienen de rehacer el texto vacío, opaco y ambiguo; de paleografiar la escritura henchida de signos en medio de una *gran catástrofe de recuerdos*.

«El Sonámbulo» de Roa Bastos termina con una revelación que remite al tema mismo del traidor y del héroe borgeanos. Esta revelación convierte al relato en una estrella monumental abierta en todas las direcciones. Una especie de Cruz del Sur para guiar a quienes no entienden las historias cruzadas de América Latina, historias que agitan el continente desde los días de la conquista y condicionan sus relaciones con el mundo. Esta estrella, como en el teatro, se levanta tirando de cuerdas y desplazando el resto de la escenografía cuidadosamente montada por la historia oficial.

Sylvia Valdés



EDITORIAL

* **LAGOS** PRESENTA

Nde Ratîpi Cuá

(Tus Hoyuelos)



GUARANIA

DE JOSE ASUNCION FLORES
LETRA DE FELIX FERNANDEZ
VERSION DE AUGUSTO ROA BASTOS