

Dictadura y «espacios-cárceles»:

Doble reflejo de una misma realidad en *Hijo de hombre* y *Yo el Supremo*

La recurrencia del tema de la dictadura en la novelística paraguaya del exilio en general, y en la de Roa Bastos en particular, no es nada *casual* sino más bien, obligadamente, *causal*. Obedece a una compleja serie de factores histórico-políticos y económico-culturales que a través de mecanismos de censura y autocensura afectan directamente al escritor de intrafronteras e indirectamente a su colega del exilio. Esto explica, en parte, el que ciertos temas relacionados con la problemática del exilio, de la dictadura o de otros asuntos paraguayos (controversiales o críticos) actuales, candentes, de «prohibida» o difícil expresión narrativa dentro del país, constituyen núcleos temáticos recurrentes en la producción del exilio, dentro de la cual cabe toda la obra narrativa robastiana. Afirma Todorov que «la génesis de una obra es inseparable de la estructura, la historia de la creación del libro, de su sentido.»¹ Es justamente a la génesis de sus obras a la que hace referencia Roa Bastos cuando nos dice, con respecto a *Hijo de hombre*, que «la lejanía de la patria me impuso el tema de esta novela, tema que había herido mi sensibilidad en los largos años de reflexión sobre mi tierra y sus problemas» o cuando el mismo autor expresa un poco después, hablando de la orientación próxima de su obra, que el tema de la vida en el exilio se lo «impone como una necesidad de expresión temática.»² Creemos, con Todorov, que tanto la estructura como el sentido de cualquier obra literaria son inseparables de su génesis y de la historia de su creación, respectivamente.

En *Hijo de hombre*,³ la figura del doctor Francia, primer dictador del Paraguay «independiente», domina las primeras páginas de la novela, a manera de cuadro introductorio al microcosmos-reflejo de más de cien años (1814-1947) de historia e intrahistoria paraguayas. En *Yo el Supremo*,⁴ especie de exorcismo narrativo de una verda-

¹ En ¿Qué es el estructuralismo? Poética, trad. Ricardo Pochtar (Buenos Aires: Editorial Losada, 1975), p. 108.

² Ver «3 escritores: 3 visiones de la novela,» Alcor, N.º 41 (1966). p. 4.

³ Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre* (Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1969). En adelante las citas y paginación (entre paréntesis) correspondientes irán incorporadas al texto y provendrán de esta edición.

⁴ Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo* (Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, 1974). Para citas y numeración de páginas, en adelante incorporadas al texto (entre paréntesis), usaremos esta edición.

⁵ Ver declaraciones de Roa en *Siempre*, 11 de dic. de 1974, p. VI. Allí él declara que a lo largo de toda su vida fue «tentado, asediado constantemente por la idea de llevar a cabo este fascinante proyecto: convertir en personaje de una de mis novelas al personaje histórico mismo...»

⁶ En *Tiempo y novela*, trad. Irene Cousien (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1970), p. 16.

⁷ Algunos de dichos elementos repetidos en la obra son: a) la estructuración del narrador que oscila de capítulo a capítulo entre el personal, en primera persona, y el omnisciente, en tercera; b) las historias de derroteros paralelos —Gaspar Mora, el doctor Alexis Dubrovsky, Casiano y Nati Jara, Cristóbal Jara— en cuanto contrastan con el individual del narrador Miguel Vera; c) el ansia de justicia social que incluye, en grado diverso, a los anteriormente nombrados, exceptuando tal vez a Dubrovsky y a Vera, pero incluyendo a Macario y a los dos editores implícitos en la obra: Rosa Monzón y Roa Bastos, según se deduce del último párrafo de la novela; y d) los núcleos histórico-políticos incorporados dentro del mundo novelístico.

⁸ El doctor Gaspar Rodríguez de Francia («el Supremo») ocupó el poder, primero como dictador temporal (1814-1816), y luego como dictador perpetuo (desde 1816 hasta su muerte en 1840).

dera obsesión hacia el personaje histórico por parte del «Sarmiento» paraguayo⁵, el dictador y la dictadura, como entes concretos y como prototipos repetidos a lo largo de la historia paraguaya, dominan totalmente el texto.

Partiendo de la postura crítica expresada por Pouillon en *Tiempo y novela* de que «la forma debe resultar de una exigencia del contenido; es un molde que es moldeado y no que moldea»⁶, se puede afirmar que los espacios que conforman el escenario narrativo de una obra, en cuanto responden a exigencias del contenido, constituyen elementos estructurales necesarios, resultantes de su temática. En el caso de las dos novelas de Roa Bastos, a la recuperación novelística del tema «dictadura» corresponde, a nivel formal, una recurrencia significativa de «espacios-cárceles»: espacios cerrados, lugares que sofocan y oprimen, ambientes limitados y limitantes. En este trabajo nos proponemos aislar y analizar la función de dichos «espacios-cárceles» en la novelística robastiana.

En *Hijo de hombre*, la narración se desarrolla básicamente de manera cronológica, aunque ésta se da a lo largo de una serie de espacios interiores cuya nota común es su estrechez, su carácter asfixiante, su calidad de «isla». Tenemos, en esa primera novela de Roa, nueve capítulos simétrica y paralelamente estructurados en torno a determinados elementos repetidos a lo largo de todos ellos y entre los que se cuenta, por capítulo en este caso, una serie de espacios-cárceles.⁷

Se abre el primer capítulo («Hijo de hombre») con la evocación —que se hace presencial y vívida— de la Dictadura Perpetua⁸. En estas páginas iniciales, donde se establece el marco histórico del cual derivarán y al cual convergerán los demás episodios históricos patrios recreados en la narración, la visión que tenemos del Paraguay, escenario esencial de la novela, es la de una gran cárcel. El control que ejercía el Supremo era absoluto. Su figura «se recortaba imponente..., vigilando el país con el rigor implacable de su voluntad...» (16). Nadie escapaba de esa «cárcel» sin su permiso y de la misma manera tampoco nada ni nadie entraba sin que él diera su consentimiento. La introducción de ese pasado es clave para comprender, desde una perspectiva histórica amplia, la serie de episodios individuales, colectivos e históricos, que nos presenta la novela. A ese propósito responde la novela de Macario, nexo entre el pasado y el presente narrativos, y de allí deriva la importancia estructural de sus recuerdos. Estos constituyen el contexto, aquí incorporado dentro mismo del texto, gracias al cual todos los demás elementos de la obra cobrarán significado global. A través de sus palabras visualizamos el terror de toda una época, las andanzas del dictador Francia «mientras esclavizaba en las cárceles a los patricios» (16) y esos «sótanos oscuros llenos de enterrados vivos que se agitaban en sueños bajo el ojo insomne y tenaz» (16). El país es una gran cárcel dividida en una serie de celdas más pequeñas (las ciudades de confinamiento). Así por ejemplo, cuando el Supremo manda ajusticiar a Pilar, padre de Macario, nos dice éste que «los doce hijos de Pilar fuimos confinados a distintos puntos del país» (17). Tal es el Paraguay de entonces, precursor del actual. Por medio de esos recuerdos de Macario, entonces, ese primer

capítulo predice varios de los elementos, incluyendo la presencia de otros espacios-cárceles, de los capítulos que le siguen.

El segundo capítulo («Madera y carne») se desarrolla en Sapukai, pueblo fundado en donde era entonces un gran cementerio (consecuencia de la catástrofe de la Guerra de la Triple Alianza⁹), y que luego de un tiempo de relativa prosperidad pasó a ser el «pueblo de muertos enterrados bajo las vías» (35) del presente narrativo, como resultado de la revolución de 1912, varias veces aludida en el texto. A Sapukai se lo vislumbra lleno de presagios significativos desde el principio, y debido a su cíclica y casi mítica historia, se lo proyecta a la vez en un futuro que rebasa los límites del texto, como una ciudad Fénix, que renace de sus propias cenizas, multiplicándose siempre, una y otra vez con las mismas esperanzas, los mismos problemas, parecidas soluciones y paralelos fracasos. Antes de terminar la lectura de la obra, Sapukai habrá sido cuna de una nueva rebelión y repetida derrota, con otro saldo de muertos para este pueblo predestinado al eterno ciclo de oscilar entre pueblo de muertos (cementerio) y pueblo de vivos.

En Sapukai el exiliado Alexis Subrovsky vive una vida presidiaria. Prueba primero la cárcel real cuando sus intenciones de ayudar a un niño enfermo son malinterpretadas y es acusado de una serie de delitos (38-39). Al salir de allí, él mismo se enclaustra en su cuarto-celda. «Se pasaba todo el tiempo enterrado en el húmedo cuartucho no más amplio y cómodo que el calabozo de la prevención» (39). El leprosario y el cementerio constituyen otros dos espacios cerrados que están contenidos en la narración, implicando simbólicamente en dos casos concretos de *no exit*, otros tantos de difícil o imposible solución, relacionados con la problemática humana, de raíz histórico-política y económico-social tanto del paraguay en particular como del latinoamericano en general.

«El país es un gran cuartel,» se lee en el capítulo III («Estaciones», 52), para comprobar después que este gran «cuartel» está compuesto de otros tantos cuarteles-cárceles. ¿Qué otra cosa sino una gran prisión de seguridad máxima son los yerbales de Takurú-Pukú, rodeados de una selva infranqueable, de donde nunca «nadie había conseguido escapar?» (cap. IV, 66). ¿Y Peña Hermosa? (cap. VII). ¿Y el Chaco? (caps. VII, VIII y IX). ¿Qué más cárcel que estos lugares poblados por castigados y confinados, y de donde la huida oscilaba entre improbable e imposible?

En todos estos capítulos, el elemento humano se encuentra sin salida, encerrado, y en mayor o menor grado el deseo de escapar, obsesión en algunos (Nati y Casiano, 77; presos en Peña Hermosa, 143), es acuciante en todos los casos. Allí están el doctor Alexis Dubrovsky en su cuartucho-celda; los leprosos en el leprosario; Casiano y Nati en Takurú-Pukú primero, y luego en la selva impenetrable; Miguel Vera cuando va confinado a Sapukai, para ser poco después apresado; Kiritó en el cementerio, acorralado por las fuerzas gubernamentales; Casiano, apresado y torturado antes de su fuga; en fin, todos los destinados en Peña Hermosa, y también los miles de atrapados en la guerra de la sed (Guerra del Chaco), sin contar los que periódicamente son enterra-

⁹ La Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), también conocida como Guerra Grande y Guerra del 70, es una de las más sangrientas que registra la historia americana, y enfrenta a Paraguay con las tropas unidas de Argentina, Brasil y Uruguay. Como consecuencia de esa guerra, el Paraguay quedó prácticamente aniquilado, tanto en recursos económicos como humanos.

dos en Sapukai para más tarde renacer y morir como señal de que «la esperanza (agréguese de redención social) es lo último que se pierde.»

Si aplicamos a *Yo el Supremo*, novela cuya temática gira en torno a la realidad de la dictadura, la premisa anteriormente citada de Pouillon de que «la forma debe resultar de una exigencia del contenido novelístico,»¹⁰ resulta lógico esperar que abundan en dicha obra los entornos cerrados, circuitos limitados y limitantes, los espacios-cárceles. En efecto, tal es la índole de los recintos contenidos aquí, empezando con ese «agujero de albañal» (300) de donde escapa la voz suprema que teje y desteje la trama novelística, y siguiendo con la serie de escenarios evocados, recogidos por la pluma de Patiño, luego de la cuidadosa corrección a que el Supremo «dictador» somete todos los datos que a él y a su gobierno aludan.

El espacio físico que contiene al narrador permanece incambiado a lo largo de la novela. Se trata de su cárcel perpetua. De allí aquél no podrá salir jamás, por estar desde hace ya mucho tiempo condenado a perpetuidad «bajo tierra» (81). La irreversibilidad de su situación está implícita en las palabras condenatorias del compilador, cuyo reproche le va dirigido familiar (por medio del tuteo) aunque directa e implacablemente al doctor Francia, supremo narrador-dictador de la obra:

Estás igualmente condenado... Para ti no hay rescate posible... Lo bueno, lo mejor de todo es que nadie te escucha ya. Inútil que te desgañites en el absoluto silencio... Cuando los ácaros, las sílfides, las curtonebras, las carcófagas y todas las otras migraciones de larvas y orugas, de diminutos roedores y aradores necrófagos, acaben con lo que resta de tu estimada no-persona, en ese momento te asaltarán también unas ganas tremendas de comer... Te acordarás del huevo que mandaste poner bajo las cenizas calientes para tu último desayuno... ¿Qué tal, Supremo Finado, si te dejamos así, condenado al hambre perpetua de no comerte un güevo...? (456)

Hay en esta novela una correlación implícita entre el punto de vista narrativo y el motivo de espacios cerrados. La voz narrativa dominante a lo largo de la obra es la del propio Francia que narra en primera persona y de manera predominante en tiempo presente. El hecho de que este narrador se ubique en un recinto cerrado mientras genera su texto, limita los tipos de «textos» que en tal situación pueda producir¹¹. Justamente los tres textos básicos que constituyen la novela evocan la condición de riguroso aislamiento físico —con la única compañía de su inseparable secretario Patiño— en que se encuentra el dictador. Son dichos textos «la circular perpetua,» especie de compendio histórico del Paraguay, que escribe por etapas, para destruir con él a sus lectores; su «cuaderno privado,» donde refleja sus pensamientos más íntimos, su vida privada, y cuyo diálogo que mantiene con Patiño, que es también otro texto escrito, ya que mientras el narrador «dicta,» su secretario «escribe.»

En resumen, los tres textos generados por el narrador recluso en su espacio cerrado requieren también un espacio físico cerrado, o por lo menos aislado. El narrador sólo necesita papel y tinta para generar la «circular perpetua» y su «cuaderno privado.» En cuanto a sus confidencias con Patiño, éstas constituyen un diálogo entre compañeros de celda. Hay que señalar también que el motivo del espacio cerrado con

¹⁰ Ver nota 6.

¹¹ En adelante distinguimos entre «textos» y «Texto» para aludir, en el primer caso, a los varios documentos entrettejidos en la trama novelesca y/o allí comentados, y en el segundo, para referirnos a la novela misma, i.e., al «Texto,» suma dialéctica de estos otros «textos.»