

# Yo el Supremo desde el pasquín pórtico

**E**l libro se abre con el texto de un pasquín. Un pasquín manuscrito al uso de la época: de mano del propio Francia. Fijémonos bien, porque el detalle es capital: este pasquín pegado en la puerta de la catedral, de materia para la inmediata discusión con Patiño.

La obra así se inicia con un diálogo: aparentemente; y digo *aparentemente* porque del desarrollo del presunto diálogo y de sus incidencias cronológicas surge otra fundamental cuestión: *¿Está vivo Francia? ¿Está difunto? ¿Está moribundo?* Y en cualquiera de los casos ¿está efectivamente acompañado por otros —vivos o muertos— o está solo, y esta compañía es imaginaria...?

Se plantea pues de entrada el juego con el tiempo, que si ya en otras obras de Roa se ha insinuado, aquí multiplica planos y se incrusta en la dinámica misma del personaje. Si el tiempo *es real*, el pasquín *es real* también, y Francia *está vivo*. Si el pasquín es una *imagen onírica* (sueño, delirio) Francia *está moribundo* y solo: sus dialogantes son fantasmas. Si es un *sueño-proyección* del autor, Francia *está muerto*, y acompañado de otros fantasmas. En los dos últimos casos, pues, el diálogo no es tal, sino *soliloquio visionario*, en el cual Francia *pregunta y responde*.

Múltiple y esencial ambigüedad; o si se quiere, plurivalencia. Si Francia *está muerto*, dialoga con vivos y muertos en su trasmundo. Si *moribundo*, habla, *trasonando*, con los vivos y los muertos, y disfruta, en esa lucidez delirante del tránsito, del don profético, que es, en el folklore universal, atributo de los moribundos. Tal vez está *vivo* y *muerto*, o *difunto* y *moribundo*, sucesiva y alternativamente, a lo largo del relato. Yo lo elijo *moribundo*. Francia, *moribundo*, es vivo que se ve muerto, *muerto* que *se ve aún vivo*; *agonizante* que se despide de la vida como viajero que viese alejarse el tren desde la estación en la que se ha apeado; pero cuyo itinerario conoce. Así puede hacerse de Francia un *omnisciente*. El autor puede transferirle, con su omnisciencia, su conocimiento del tiempo en el cual Francia no existirá físicamente, pero que él puede anticiparse en la continuidad sin dimensión del espíritu.

(En esta prolongación de los afanes del vivir en los muertos, se podría rastrear la influencia de Rulfo. Debe recordar que muchas veces ya en la literatura universal, antes que en Rulfo, han hablado los muertos. Mencionemos sólo *La Odisea*. Pero los muertos de Homero viven un tiempo paralelo al de los vivos; a su relato no preside el estremecedor relato intemporal de *Pedro Páramo*. Ahora bien, la obra de Rulfo, rescate de almas en el tiempo, es *lirica órfica*; mientras que la de Roa es épica inquisitorial, *juicio de Minos*)

Una vez aceptado esto, el pasquín inicial adquiere pleno significado como detonador de la acción y esquema germinal de su estructura. En forma indirecta, «trópico» como en los sueños o en los delirios (*sueños de vivo, delirios de moribundo o visión errática de difunto*) alrededor de su propio cráneo, como en torno a la tapera familiar; en la *lejanía —sin distancia de la no vida—*, Francia ve reflejado en este pasquín el posible, o probable, el desafiado, o temido, juicio de la posteridad para con él y su obra; se ve *póstumamente* degollado, aventadas sus cenizas, castigados, con él sus servidores. Condenado, pues, en carne y memoria. Pero ni aún en ese sueño —fijémonos bien: ni aún en ese sueño masoquista— olvida Francia su condición de Supremo: y la rebeldía gemela aparece en toda su simbólica potencia.

Así se cifra, en esta inicial ambivalencia, la antítesis rebeldía—masoquismo. Francia, el rebelde por excelencia, ha conseguido anular en torno suyo toda rebeldía. Si alguien ha de levantarse contra él; si alguien ha de castigarlo, sólo *él mismo* podría hacerlo. Tanto es su poder, o su querer-poder, que el castigo póstumo que ha de borrarle de entre los vivos y los muertos sólo él, *El Supremo*, podría firmarlo. *Yo el Supremo* se afirma así como la epopeya del poder y con él, la epopeya del orgullo.

## Otras plurivalencias del pasquín

Francia ordena buscar a toda costa al autor del pasquín: ese autor es *inhallable*, por *innumerable*: de nuevo bivalente manera de indicar el juicio colectivo que él simultáneamente se obstina en rechazar en su examen de conciencia, girando en espiral sobre sí mismo. A su vez la persecución del autor del pasquín es el orgulloso aval de la prolongación inevitable de su memoria en esa misma posteridad; el seguro de la continuidad, de la resonancia de su nombre en el tiempo.

Así, el pasquín, repito, desata la acción, poniendo en marcha:

- 1.- En *forma inmediata*, el aparente diálogo con Patiño.
- 2.- En *inmediatez formal*, el reiterativo choque polémico entre los planos histórico-biográfico y el novelesco, planteado en genial proposición psicoanalítica.

Con otras palabras; *determina* el esquema subyacente cíclico de la obra. Clarificando así su sentido, creemos palpar, por lo menos, el hilo de Ariadna en este laberinto de espejos.

## Tiempo y espacio en *Yo el Supremo*

Innecesario es recordar que el tiempo —ese sentido de la caída del presente en el pasado— está hecho para ser dominado en sus leyes inflexibles por los gemelos: *sueño y creación poética*. Ya en *Hijo de hombre* y en *Borrador de un Informe*, el poeta que hay en Roa, el infusor de la magia en lo real, disloca y rompe el tiempo y lo reconstruye o lo reorganiza en cristalizaciones peculiares. En *Yo el Supremo* este juego se hace mucho más complejo. El diálogo-relato salta del presente al pasado, gira de éste al presente o al futuro, o viceversa, con inconsecuencia maravillosamente lógica.

El joven crítico paraguayo Luis María Ferrer distingue en la obra de Roa seis tiempos diferentes, que, añadido yo, se combinan en un mecanismo de ruedas o velocidades distintas y sin embargo sinérgicas, como los engranajes de un reloj en sus varias funciones:

- 1.- El extratemporal: aquel que da a su obra un ritmo global.
- 2.- El tiempo humano, estado de moribundo en Francia.
- 3.- El tiempo del decurso de la novela: resultado de los dos anteriores.
- 4.- El tiempo del autor. El *Compilador* —otro rostro de Roa— se introduce en el espacio novelesco y viaja en pos de los contemporáneos de Francia, buscando datos.
- 5.- Un tiempo *semántico* que es futuro en la conversación y pasado para quien lo evoca.

El mismo Ferrer distingue, en la obra varios *espacios*:

- 1.- Un espacio real —histórico— ubicable.
- 2.- Un espacio interior (conciencia de Francia). Según Müller Bergh, constituye «una dimensión cósmica».
- 3.- El espacio de ultratumba; el que permite actos que contradicen las leyes del espacio real: el *espacio de lo fantástico*.
- 4.- El del *Compilador*, que refuta a Francia; también omnisciente.

El protagonista Francia se mueve dentro de todos estos tiempos y espacios; pasa de uno a otro incesantemente como un cuerpo glorioso, multiplicando las situaciones para el autoenfrentamiento del personaje. En esta arquitectura nueva de elementos ya utilizados, conseguida mediante la inédita forma funcional del desdoblamiento, radica el impacto mayor de la obra.

Estos tiempos y espacios se hacen patentes básicamente en las tres divisiones concretas en la obra: *Circular Perpetua*, *Cuaderno Privado*, *Diálogo soliloquio*. En todos ellos el personaje aparece en primera persona: no puede ser de otro modo en *Yo el Supremo*. Pero, a través de la reflexión, la introspección y el delirio, Francia se desdobra sucesiva y continuamente: se enfrenta consigo mismo y con otros en estos planos de tiempo y espacio, que constituyen, por tanto, en sí mismos, sendos niveles conflictuales recurrentes. Es decir, que la *polémica esencial* no es entre Francia y los otros personajes en el aparente diálogo: es la de Francia con sus distintas personalidades en las distintas versiones que de él da, a distintos niveles, el múltiple texto.

## Estructura dialéctica de *Yo el Supremo*

En resumen, la polémica se establece y desarrolla sucesiva y alternativamente:

1.- Entre *el personaje histórico y el biográfico*.

2.- Entre *los dos y el novelesco*. Entre el *Yo individual* (Francia hombre) y el *Yo histórico*. Entre *estos dos* y un *tercer Francia, el colectivo*: el que surge de la tradición, de la fábula, de la anécdota hecha y derecha, de lo folklórico. (Avalan esta interpretación unas declaraciones del propio Roa )

Recordemos de nuevo cómo en *Borrador de un informe* el mismo personaje da dos versiones de un mismo hecho en el cual interviene. En *Yo El Supremo*, no son dos las versiones, sino tres. Pero no se trata ya aquí de la *historia doble* escrita por uno: se trata de la *historia de uno enfrentada a la historia escrita o hablada* por otros. En este enfrentamiento el personaje *no miente a los demás*; trata de *aclararse a sí mismo*. Lo que en *Borrador de un informe* es revelación a pesar de (encubrimiento e hipocresía) en *Yo el Supremo* es *el Supremo*: su Supremad levanta una barrera que ni el delirio final consigue rebasar. Pero esa misma imposibilidad se erige en signo de virtualidad reveladora.

La escisión entre el *Yo* y el *El* —dice el mismo Roa— con su enfrentamiento da lugar al uso del *Tú*. Así el *Yo* aparente se desdobra explícita, gramatical y agonísticamente en tres personajes. El desdoblamiento está *míticamente* sugerido por las palabras del nivaklé en coloquio con el Supremo: «Todos tienen un doble, y este doble es uno y triple... Y cuando Francia quiere *nacer de alguien*, inclusive de su propio pensamiento, alude precisamente a esa terrible necesidad del hombre de sentirse *uno*, idéntico a sí; lo que nunca logrará. Y lo sabe; lo deja ver cuando se refiere al niño «que ha envejecido treinta años o trescientos años en el interior de un cráneo, sin haber podido nacer»...

El *El* aparece lisamente en la *Circular Perpetua* (alusión, tanto a la *historia que circula* perpetuamente, como a la *dictadura perpetua* y a lo que esa historia significa como expresión de *una voluntad de duración*). «El es siempre *El*» dice el propio Francia... el *YO* escribe en el *Cuaderno Privado* (título que alude a su personalidad secreta; el rincón de sí en que consigna lo que le agrada, lo que sintoniza, lo que perturba: el *YO no histórico* en el sentido documental, pero tan auténtico como el histórico en el sentido de su participación ineluctable en decisiones y movimientos explícitos e implícitos) «Yo es siempre *Yo*», dice Francia, aunque en otra parte expresa: «Difícil ser siempre el mismo hombre».

«Así puede *EL* mofarse de *YO*, y este a su vez atacar al *Tercero activo* acotando anónimamente su *Cuaderno Privado*». «El *Tú* es la conciencia acusadora» dice Roa. Los trozos quemados, perdidos, empastados —sigo yo— representarían las inhibiciones, las represiones, los cósmicos *agujeros negros* de la conciencia: aquello que el personaje se rehusa a discutir hasta consigo mismo. El hecho en sí podría aludir a la quema de documentos por Francia en vísperas de su muerte. «Estos apuntes

no tienen destinatario» dice, revelando con ello su carácter de «flujo de conciencia», presentado, no bajo la forma típica de «confesión inconsciente» sino bajo aquella que el personaje califica de «flujo de reflexión» y que él mismo «anota en *alguna parte*» es decir, en *ninguna*, ya que el personaje, difunto o moribundo, y solo, no puede dictar ni escribir.

Cuando anota que *dicta-escribe*, en efecto, manifiesta su voluntad de expresión y a la vez revela su soledad: intimidad testimonial en inútil libertad.

Ahora bien: la actuación antagónica YO-EL a lo largo de la obra tiene su papel gemelo en la del Autor-Personaje; por lo menos en la actitud vigilante del primero respecto al segundo. El *autor* es aquí el *Compilador*, su portavoz explícito. La actitud del *Compilador* objetiviza, entre otras cosas, la distancia crítica entre el historiador y el historiado, el biógrafo y el autobiografiado: y enfatiza la libertad (que ya sabemos condicionada por su propia naturaleza) del personaje para sus elaboraciones soliloquiales. Actuaría en suma como *perspectiva histórica*.

Estos enfrentamientos en que corporiza el incesante interfluir de los planos de conciencia convergen (si por convergencia entendemos como ya se ha dicho antes, el punto de fusión de la síntesis intuitiva) para la completitud de un diseño literario: el de la figura humana-histórica-potencial del Supremo. El Supremo histórico, el Francia hombre, visto por los demás, *en quien él se ve*: el Francia que mira la historia y se debate contra el diseño biográfico fraguado por lo colectivo, estableciendo así su tercer y simultáneo perfil. «Es un continuo cavar el pozo que uno es»... Antagonismo siempre abierto y como inconcluso, a su vez polivalente o polifacético, en constante mutación, como figura colosal herida por una luz giróvaga que modifica sin cesar su claroscuro.

La intersección continua de planos explica, dicho sea incidentalmente, la exasperación del lenguaje, el afanoso retañir de los vocablos, las repeticiones, las antítesis, las emociones analógicas, los degollamientos, las antinomias, los juegos etimológico-semánticos (en que parece resonar un eco de Unamuno) y en los que se trata de reflejar la exacerbación del delirio. Y de ahí el movimiento y claroscuro del estilo, que se asimila a un barroco selvático sometido no obstante a una matemática rigurosa, aunque compleja, de laberinto.

Una vez más enumeramos en *Yo el Supremo* la afirmación de recursos utilizados en su obra anterior y el hallazgo de otros, no mencionados, para la presentación del personaje:

1.- *La recurrencia* del personaje se convierte en un *alcance del tiempo*: el relato señala épocas *futuras* para el Francia moribundo, pasadas para el autor. Se tienden así hilos a la subterránea continuidad de la historia.

2.- El personaje aparece *desdoblado*, como el *Borrador*: pero aquí el desdoblamiento se realiza desarrollando ampliamente el recurso del paso de un plano a otro, no sólo en el tiempo, sino también en la *objetividad* o *subjetividad*: los dobles parecen encontrarse en una visión a la vez *perspectiva* y *simultáneamente*.

3.- El consiguiente juego con el tiempo se realiza en parte en coordenadas institucionales, en parte intelectivas (tiempo *real* y tiempo *atemporal*).

4.- Lo histórico aparece como un plano inmóvil, girando sobre el cual, en torno a él, superponiéndosele en diseño objetivo o no, en velocidad subjetiva variable, se van diseñando los otros planos.

5.- El relato por el mismo personaje a nivel objetivo o subjetivo distinto, aunque la insistencia en la persona gramatical unifica la acción como flujo psicológico-fáctico de un mismo individuo.

6.- Las múltiples ambigüedades de la situación del personaje en tiempo y espacio, la intervención del aspecto delirante u onírico, sustituyen en parte, en forma inédita, al realismo mágico característico en Roa: su identificación otras veces respectivamente con él.

El *soliloquio* o *falso diálogo* utilizado como recurso básico a lo largo del relato es también múltiplemente significativo: diseña la soledad del personaje y la *referencia absoluta* de los demás a su persona, a la vez que su *independencia total* de los demás. El personaje está solo frente a sí mismo, frente a los demás, frente a la historia. El encapsulamiento del personaje en su *ego* es absoluto. Es *El Supremo*, y también la *Suprema Soledad*. Esta soledad es el poder de su estatura rebelde y también su castigo. Recuérdese: el pasquín no menciona parientes o amigos: habla sólo de *servidores*. Esta penitencia del personaje en su mitad masoquista —el miembro castigo del binomio señalado— se revela magistral en páginas dignas de los más crueles glosistas de postrimerías del barroco español.

**Josefina Pla**

