

ROA BASTOS Y BORGES

Antoine Ventura

A Yves Aguila

La relación que haya podido existir entre la obra de Roa Bastos y la de Borges sólo se evidencia con relativa claridad a partir de *Yo El Supremo*. En efecto, por lo demás, ¿qué vínculo puede existir entre los espejos del argentino, sus laberintos, sus enigmas, sus paradojas espacio-temporales, toda la parafernalia metafísica, lo fantástico y lo alegórico de sus cuentos, lo falso, lo especular, lo digresivo y ensayístico, y las historias de peones explotados y de guerras en el Chaco y en todo Paraguay? Resulta difícil percibirlo. Sin embargo, no deja lugar a duda la importancia que tuvo para Roa Bastos la cultura de Buenos Aires y llama la atención en su obra una tensión persistente entre dos orientaciones: telurismo *versus* intelectualismo o regionalismo *versus* metaficción.¹

El vínculo de Roa Bastos con Argentina tiene que ver con las relaciones que existían (y siguen existiendo) entre dos países vecinos uno de los cuales ha desempeñado en la historia un papel de centro y el otro más bien de periferia. Rubén Bareiro Saguier recuerda un evento al que asistió, a principios de los años 1940:

¹ Para este estudio, me voy a referir al conjunto de los cuentos y a las dos primeras novelas del escritor paraguayo.

la inauguración de una gran exposición del libro argentino, que se realizó en la Casa Argentina, en la época un prestigioso centro social y cultural en Asunción. Le tocó a Roa Bastos el cometido de pronunciar el discurso inaugural, dados su prestigio como intelectual y su condición de periodista que había publicado artículos sobre las relaciones culturales entre ambos países. (4)

Según el propio Augusto Roa Bastos, aquella época fue “una de las etapas culturalmente más pobres de nuestro país” (Bareiro Saguier 17). A Buenos Aires llegó a refugiarse Roa Bastos en 1947, perseguido después del allanamiento del único periódico libre de Asunción (*El País*), donde trabajaba de secretario de redacción. Ahí se encontró con muchos compatriotas:

No era la tercera fundación de Buenos Aires por paraguayos, después de la de Juan de Garay, pero sí su inversión un poco tragicómica. En pocos años, según el dicho, que el sarcástico humor guaraní popularizó por aquella época, Buenos Aires se convirtió en la ciudad paraguaya más poblada, con más de ochocientos mil expatriados. (Bareiro Saguier 89-90)

Iba metiéndose en la práctica literaria y publicando sus primeras obras Roa Bastos cuando empezaba Borges a granjearse la atención del público más allá del ámbito argentino, e incluso de la literatura en lengua española, con sus cuentos fantásticos de *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). Pero el paraguayo sólo era, entonces, el autor de un libro de poemas (*El ruiseñor de la aurora*, 1942), unas letras de canción y dos obras de teatro inéditas. Fue en Buenos Aires donde empezó a escribir su primera colección de cuentos (*El trueno entre las hojas*, 1953) y acabó por publicar sus obras de importancia (la mayor parte de sus libros de cuentos, las dos novelas: *Hijo de hombre*, en 1960, y *Yo el Supremo*, en 1974).²

El propósito sería el de imaginar al incipiente autor paraguayo construyéndose (en parte) respecto a un autor coetáneo que iba abriendo caminos y dando a la literatura latinoamericana un estatuto a nivel mundial. Me permito hacer esta hipótesis como el

² Buenos Aires fue el principal lugar desde el que se difundió su obra hasta el golpe de estado de 1976, y Losada la principal editorial. Véase la excelente bibliografía de Carla Fernandes en su estudio *Augusto Roa Bastos. Escriture et oralité* (205-68).

pretexto para otro recorrido por las obras de ambos.

Llama la atención el que los únicos autores latinoamericanos reivindicados por Roa Bastos en sus entrevistas con Bareiro Saguier sean Borges y Rulfo.³ Han podido ser estos autores las figuras que identificaron la pugna que se habrá dado en su trayectoria entre dos universos referenciales y literarios: la barbarie sofocante paraguaya o la civilización cosmopolita de la gran Buenos Aires; siendo Borges el que identificó la posibilidad de una síntesis que Roa Bastos logró con creces en *Yo El Supremo*: alcanzar un grado sumo de literariedad y universalidad a partir de un contexto histórico y nacional, aunque fundador, muy específico: las primeras décadas de la nación paraguaya.

HUELLAS DE BORGES EN LAS PRIMERAS COLECCIONES DE CUENTOS

En los dos primeros libros de cuentos de Roa Bastos, *El trueno entre las hojas* y *El baldío* (1966), cabe decir que Borges está omnipresente pero no de modo masivo sino difuso; no tanto o no sólo en la convocación de símbolos a los que tenía un apego particular el autor argentino sino en ideas de cariz metafísico y en alguna que otra muletilla, giro o estructura retórica. A menudo, lo que propone Roa Bastos es una yuxtaposición (y no una asociación o fusión) de lo que va conformando de a poco el realismo mítico-poético (con el que se le identifica) y resulta ser cada vez menos regionalismo socializante o *humanismo revolucionario* como lo acuñó Mabel Piccini —,⁴ con unos escasos planteamientos metafísicos

³ En su artículo “La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual” Borges encabeza la nómina de autores que constituyen “las voces de la modernidad” (127).

⁴ Véase Mabel Piccini “*El trueno...*”; este estudio crítico hace las veces de prólogo a la primera edición de *El trueno entre las hojas* en la colección Biblioteca Clásica y Contemporánea, de la editorial Losada, en 1976. En realidad, no sería nada excesivo hablar de *realismo socialista* para algunos fragmentos de esta colección de cuentos, en el sentido en que la caracterización de algunos personajes o el discurso que se les atribuye es edificativo (un ejemplo entre muchos, en “El viejo señor obispo”, el protagonista se parece a un clérigo de la teología de la liberación [pacífico] marginado por la institución a la que pertenecía y que se muere en la miseria por haberse preocupado en ayudar a los más necesitados).

de orientación escéptica y agnóstica en cuanto a la esperanza que se puede tener en la humanidad. En el primer libro en particular, como en la primera novela, *Hijo de hombre*, domina el regionalismo en base a un realismo de tema político y social. Los ambientes descritos y las anécdotas contadas hacen pensar esencialmente en Quiroga y Rulfo, a veces en Rivera e Icaza también. Por lo demás, otros ingredientes de la mimesis remiten a lo real maravilloso y a lo fantástico (a menudo a partir de mitos guaraníes).

Sin embargo, se encuentran préstamos de vez en cuando y, con frecuencia, guiños que remiten al mundo de Borges: alguno que otro espejo en algún cuento ("El espejo copió mi movimiento y yo me reí, como hubiera podido llorar o gritar", en el cuento titulado "La tijera" de *El baldío* 90); algún laberinto o más bien impresión de laberinto, en la narración o en la atmósfera general de determinados relatos; asimilaciones o equivalencias sorprendentes (siendo la más común entre sueño y recuerdo, o entre sueño y realidad, o entre un individuo y varios otros), uso del *período* anafórico whitmaniano, de las aclaraciones parentéticas así como de la aproximación tan propia de Borges, a menudo asociadas éstas a las figuras de la paradoja y del oxímoron.

Los ingredientes de la mimesis del escritor argentino parecen funcionar, en el uso que de ellos se hace en los cuentos, casi como adornos, cuya función podría ser, por ejemplo, la de hacer más sutil, más complejo, más sofisticado el relato. Por lo menos, no desempeñan dichos ingredientes el papel principal (el peso) que pueden tener en los cuentos y el imaginario de Borges en general. Cuando se expresa explícitamente alguna idea de alcance metafísico, siempre parece algo como un ripio sin función precisa a no ser instaurar cierto énfasis. No desaparece la anécdota en beneficio de las ideas barajadas en Roa Bastos. O, la anécdota no encarna, por sí sola, el cuestionamiento planteado. Así parece pasar en "El karaguá", de *El trueno entre las hojas*, donde una serie de consideraciones sobre el tiempo sólo parecen servir para construir al personaje del polaco como conocedor de una epopeya pasada en la que sigue creyendo, la de ese mesías del pantano (Ojeda) que acabó mal, con cuya hija dicho polaco tuvo una niña. Habla el narrador testigo:

Iba comprendiendo que cualquiera que fuese la causa o el resultado

de lo que hacía Sergio Miscowsky, él servía a un designio que era aun más fuerte que su propia vida. (147)

Para él no había sino un comienzo, el término no existía. El tiempo era para él ahora una prolongación indefinida; una sucesión inmóvil o, a lo sumo, girando alrededor de un punto, que no estaba marcada por ninguna de esas cosas que suceden y se deslizan hacia atrás vertiginosamente. (154)

El singular matiz de sus últimas palabras *ni siuiera después de muerta*, me sugirió que ese viejo también a su modo debía conocer o por lo menos intuir el futuro. Su voz pareció de repente venir de muy lejos. (155)

Sin embargo, esta problemática del tiempo y los límites de la percepción que tienen de él los seres humanos, resulta ser, en la obra de Roa Bastos, una especie de obsesión dadas las ocurrencias que se pueden encontrar, incluso en textos como éste en el que la anécdota parece ser meramente regionalista; como si el autor hubiera ido ensayando el tema a lo largo de los relatos que fue escribiendo. Esto ya se podrá comprobar más adelante.

En "Contar un cuento" (de *El baldío*), desde las primeras páginas resulta evidente la influencia de Borges, ya que tenemos a un personaje que le habla a un grupo acerca del tema de la realidad y de su índole fugitiva, huidiza, indomable, difícil de conocer para el ser humano, con referencias a grandes autores (Dante, Cervantes, Goethe, etc.), y concluye puntualizando: "No se sabe nada de nada" (16). En otro texto del mismo conjunto, "Él y el otro", el tema resulta igualmente explícito; a propósito de una anécdota que acaba de referir, el narrador declara: "y nosotros ahora desde aquí no podemos más que barajar conjeturas quién puede andar seguro en el tembladeral de las cosas humanas" (125); y poco después, "¿no se han dado cuenta de que todas las cosas tienden naturalmente al entrevero y al desorden y que la paz perpetua y la armonía de las esferas y todas esas pavadas de los filósofos no ocurren más que en sus cabezas?" (126). Y se pueden dar algunos ejemplos más de *El trueno entre las hojas*. Piénsese en la idea de que las cosas ya están prefijadas ("La tumba viva") y la de que los dioses dominan a los hombres y que para ellos son puros sueños,

nada más (“El prisionero”) o también que cualquier cosa puede remitir a todas las cosas (“El prisionero”). Precisamente, en “La tumba viva”, que cuenta la desaparición de críos de los peones de un rancho, supuestamente robados por un ser fabuloso, el *yasiyateré* (especie de diablo monstruoso de la mitología guaraní), se puede leer:

todos los momentos, aun los más aparentemente triviales, deben de estar prefijados. [...] Ese momento evidentemente lo estuvo. Pero sólo después lo comprendí. La acumulación de circunstancias pudo al comienzo atenuar la evidencia [...] también me lo expliqué después. O creí intuirlo. (211)

Pero esa circunstancia, esa víctima inocente estaban también sin duda prefijadas. (214)

A menudo, aparece también el tema de la posibilidad de que se confundan el sueño y la vigilia, el sueño y el recuerdo, el sueño y la realidad, muy evidente en “La excavación” sobre todo, y en alguno que otro fragmento de textos como “Mano cruel” o “El prisionero”.⁵ Cabe proponer, por su amplitud enfática, un ejemplo representativo a la vez a nivel semántico y sintáctico (que hace pensar en las famosas enumeraciones y anáforas de Borges): “El sueño no parecía ya residir en su interior; era una cosa exterior, un elemento de la naturaleza que se frotaba contra él desde la noche, desde el tiempo, desde la violencia, desde la fatiga de las cosas, y lo obligaba a inclinarse, a inclinarse...” (“El prisionero”, *El trueno* 206).

⁵ Pero Roa Bastos ha podido encontrar esto acaso en la lectura de Miguel Ángel Asturias (de *Leyendas de Guatemala*, por lo menos; *El señor presidente* es de 1946 y *Hombres de maíz* de 1949) y quizá también de Alejo Carpentier (*El reino de este mundo* se publicó en 1949). Porque lo poético de la percepción algo alucinada, casi surrealista de la realidad física (naturaleza, gente, tierra), viene en Asturias, como en su caso, de la adopción de una visión mítica y mágica inspirada en las culturas aborígenes respectivas. En efecto, lo cíclico, en Roa Bastos, puede no tener que ver con Borges: la figura del círculo, del ciclo infinito de la vida, de la vanidad de la existencia humana en Roa Bastos puede relacionarse con los mitos sagrados de los guaraníes, en particular con el mito fundador *guayaki*; véase Carla Fernandes, 47; pasa lo mismo con la figura del doble que puede relacionarse con el mito de los mellizos (44-46).

Donde mejor se opera la fusión entre la realidad histórica, social y mítica del Paraguay con ingredientes de la mimesis propia de Borges es en "La excavación". Alfredo Rodríguez Alcalá ("Jorge Luis Borges") dio a conocer los esfuerzos de Roa Bastos por no dejarse dominar por la atracción que Borges le producía, analizando dicho cuento y citando la respuesta escrita de Roa Bastos a unas preguntas que le había hecho el estudioso sobre la influencia del argentino en la escritura del cuento (228). Es innegable y rotunda la influencia de Borges a la vez a nivel semántico y formal, como lo demostró Rodríguez Alcalá estudiando la presencia del tema de la identidad de hechos y lugares y de víctima y victimario, en dos eventos distantes el uno del otro en el tiempo y el espacio. El protagonista del cuento es un prisionero que trata de construir un túnel para escapar de su celda, pero se da un desprendimiento de tierra importante y el personaje se queda atrapado dentro de la cavidad. Sus piernas resultan heridas, empieza a faltar el aire y esta situación de agonía le provoca una forma de delirio en el que se mezclan percepciones, sueños y recuerdos. Acaba por morir en el túnel. Sus recuerdos conciernen el túnel que había construido durante la guerra del Chaco para sorprender a los soldados bolivianos. La parte central del cuento está dedicada a esta mezcla/superposición de delirio, sueños o pesadillas y recuerdos (reales o ficticios, el distingo resulta difícil) y la asimilación de dos dimensiones espaciotemporales que nutre dicha mezcla viene tratada al modo de Borges (el Chaco/la cárcel; un túnel y otro túnel): "este túnel y aquél eran el mismo túnel [...] pero que en realidad era mucho más viejo, realmente inmemorial" (*El trueno* 99). En varios momentos del relato, el narrador propone reduplicaciones abismales de los hechos que refiere: "Soñó que soñaba en un túnel" (100); "Recordó haber elegido a sus víctimas [...] Sobre todo a una de ellas: un soldado que se retorció en el remolino de una pesadilla. Tal vez soñaba en ese momento en un túnel idéntico pero inverso al que les estaba acercando el exterminio" (99). Muy de Borges son también las aclaraciones parentéticas como "Soñó (recordó)" que aparecen tres veces en los últimos párrafos del cuento y que vienen a asemejar actos mentales considerados comúnmente muy disímiles como si se tratara, de este modo, de

insistir en la ausencia de fronteras entre diferentes dimensiones. Así que, en este caso, la influencia de Borges se plasma en la misma estructuración del cuento, o sea de modo más bien masivo, pero es una excepción.⁶

Otro fenómeno de probable influencia de Borges en Roa Bastos es que en estos dos primeros libros de cuentos, hay relaciones entre los textos de cada colección. Existe una relación intertextual explícita en *El trueno entre las hojas* entre el primero, "Los carpincheros" y el último, "El trueno entre las hojas". La anécdota del primero viene resumida en pocas líneas en el último que lo incluye como un episodio muy secundario; a propósito de una casa, explica el narrador: "Después la ocupó otro matrimonio alemán que tenía una hijita de pocos años. [...] Una noche que trajeron a la casa a un carpinchero muerto por un lobo-pe, la niña desapareció misteriosamente. Era una noche de San Juan y los fuegos resbalaban en la garganta del río" (*El trueno* 240). Esto es precisamente lo que viene contado en "Los carpincheros" con muchos más pormenores. Las relaciones son más complejas y múltiples en *El baldío*. Por ejemplo, "La flecha y la manzana" es claramente la continuación de "Encuentro con el traidor" aunque median varios cuentos entre ellos: en efecto, el traidor que resultó no ser tal va a visitar al ex compañero de armas con quien se había topado y que lo había confundido con otro. Aparece también otro caso de resumen engastado de un cuento dentro de la trama narrativa de otro (entre "Él y el otro" y "El aserradero"). Todo esto puede hacer pensar en la autorreferencia de Borges presente ya en *Ficciones* y luego en *El Aleph*, por ejemplo entre "Examen de la obra de Herbert Quain" y "Las ruinas circulares" o entre "Los dos reyes y los dos laberintos" y "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto".⁷

⁶ Agradezco a mi joven colega Lise Segas el haber suscitado mi curiosidad por los vínculos entre Roa Bastos y Borges, en ocasión de una excelente ponencia sobre el tema del encierro en el cuento "La excavación", presentada en 2006 en el marco de las reuniones del grupo de investigación AMERIBER-ERSAL de la Universidad de Burdeos. Dicho cuento fue reescrito por Roa Bastos. La versión comentada aquí es la nueva (de 1976); así y todo, la hipótesis de lectura sugerida por Rodríguez Alcalá sigue válida.

⁷ Como se sabe, el cuento "Los dos reyes y los dos laberintos" consiste en el relato que el personaje del rector, en el cuento anterior titulado "Abenjacán el Boja-

Parece que la interrelación mucho más importante entre las narraciones⁸ muestra que Roa Bastos se iba encaminando hacia ese cuento que no resultó sino como novela, *Hijo de hombre*, que es una novela en nueve cuentos (Rodríguez Alcalá 67-68).⁹ A la vez, esta intertextualidad ya revela la importancia que iban a cobrar en la obra narrativa del autor paraguayo las relaciones metatextuales e hipertextuales.¹⁰

EVOLUCIÓN DE LA OBRA NARRATIVA BREVE: ¿HACIA LA METAFICCIÓN?

Si he insistido en la idea de que hay varios ingredientes del mundo literario de Borges en los cuentos de Roa Bastos pero que a la vez podrían no ser más que guiños, es porque me parece que lo que mayor influencia tuvo en su trayectoria fue esa parte del mundo de Borges al que éste parece haber dado el estatuto de universo en

rí, muerto en su laberinto" se supone ha contado a su audiencia, según nos dice Dunraven, el narrador intradieético del primer cuento ("Nuestro rector, el señor Allaby, hombre de curiosa lectura, exhumó la historia de un rey a quien la Divinidad castigó por haber erigido un laberinto y la divulgó desde el púlpito", 1: 601). El lector se entera de la relación, sobre todo gracias a la nota a pie de página que se tiene que leer después del título del otro cuento, la cual reza: "Esta es la historia que el rector divulgó desde el púlpito. Véase la página 601" (1: 607).

⁸ Carmen Luna Sellés muestra que en *El baldío*, el narrador intradieético de "Contar un cuento" es el mismo personaje que aparece en "Él y el otro" y también en "Juegos nocturnos" (73 y 83-84).

⁹ Según las fechas que aparecen en la edición original, los cuentos de *El baldío* fueron escritos entre 1955 y 1961. Roa Bastos presentó a concurso su novela *Hijo de hombre* en 1959 y la publicó en 1960. Personajes y lugares de *Hijo de hombre* aparecen en varios cuentos de *El baldío* (véanse a continuación algunos ejemplos).

¹⁰ Según Genette, la metatextualidad es la relación que se establece entre dos textos en términos de comentario, "c'est, par excellence, la relation critique" (10). La hipertextualidad corresponde a la relación que puede existir entre dos textos (B y A) en términos de derivación e incluye, por supuesto, la relación metatextual. Añade Genette que la relación "peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A" (12). Por supuesto, en el caso de Borges como en el de Roa Bastos, habrá que tomar en cuenta estos fenómenos transtextuales (o intertextuales) no sólo cuando son efectivos sino también cuando son ficticios y van a ser asociados, a continuación, con el concepto mucho más amplio de metaficción.

sí, todas esas dimensiones metatextuales e hipertextuales de las que se valió, que exploró y con las que armó bromas también.

No creo que sea imprescindible recordar la importancia de lo metaliterario en Borges;¹¹ pero enumeraré algunos aspectos de este modelo narrativo: referencias eruditas apabullantes (reales o ficticias), cuentos que son metarrelatos o antirrelatos porque se parecen del todo a ensayos, reseñas críticas, artículos o sea comentarios de otros libros, cuentos cuyos personajes son escritores o críticos, cuentos que son la reescritura de textos ya existentes de alguna forma (la casi totalidad de los textos de *Historia universal*, 1934). Si el *héroe* de Borges, por definición, se las ha con libros y conocimientos, que son los medios que adopta para relacionarse con el mundo, algunos personajes de Roa Bastos, y El Supremo más que todos, podrían ser de Borges. Para abundar en esta idea, que se me permita recordar el contenido del espléndido “Magias parciales del *Quijote*” (*Otras inquisiciones*, 1952), texto en el que Borges expresa la admiración (por no decir la reverencia) que sintió ante el malabarismo literario y también el alcance metafísico del metarrelato en la obra de Cervantes (2: 45-46). Borges se queda maravillado ante lo que él mismo practica, la invención de niveles de ficción que arman un laberinto, la invención de autorías ficticias, la *mise en abyme* y echa mano de comparaciones con *Hamlet*, el *Ramayana*, *Las mil y una noches*, se refiriere a la figura del círculo y el tema de lo infinito, rematando su ensayo con un razonamiento silogístico que hace pensar en el tratamiento que había dado al tema en “Las ruinas circulares” (*Ficciones*): si la obra literaria incluye al lector o la de teatro al espectador o la ristra de cuentos al oyente, entonces puede ser que los lectores sean ficticios, que alguien los esté pensando (2: 47).

Se puede observar en las obras de Roa Bastos un salto cualitativo respecto a la presencia de estas dimensiones metanarrativas y

¹¹ Cabe recordar con Rafael Olea Franco el papel relevante que tuvo la publicación en 1940 de la *Antología de la literatura fantástica* en la introducción de un nuevo canon en el subcontinente: “Borges, Bioy y Silvina [quienes] en lugar de sumar cuentos fantásticos de esta naturaleza [“de modalidad clásica proveniente de fines del siglo XIX y principios del XX”, como los de Quiroga], privilegiaron textos centrados en una referencialidad literaria alejada de elementos extratextuales pertenecientes al mundo concreto de la realidad histórica” (96-97).

metaficcionales. Es muy perceptible la evolución que se da entre *El trueno entre las hojas* y *El baldío*, desde un regionalismo socializante algo enfático a una forma de vacilación en cuanto a la percepción de la realidad, donde se siente la presencia de Borges. En efecto, se pueden comprobar grandes diferencias estéticas. En el primer libro, se oscila entre el lirismo poético y el naturalismo más duro con pretensiones a realismo socialista explícitas. Como lo muestra Mabel Piccini y como aparece de manera excesivamente evidente en algunos discursos de personaje, en *El trueno entre las hojas*, Roa Bastos adopta la fraseología marxista de la emancipación y de la dictadura del proletariado, de vez en cuando mezclando o fundiendo esto con elementos de la tradición evangélica o/y de los mitos guaraníes. Bastante evidente resulta también la distribución maniquea del personal de la ficción: los opresores son feos, agresivos y poderosos; los oprimidos, lo contrario como lo señala Carmen Luna Sellés (49+). En el segundo libro, la acción narrativa se desarrolla en un marco urbano (Buenos Aires, Asunción) y aparece en la narración una complejidad inaudita, con relatos engastados o sea niveles narrativos múltiples (“El pájaro mosca”, “Borrador de un informe”, “Contar un cuento”), personajes de académicos, escritores, así como una problemática que ya no es de corte social y político — o sea la violencia inútil de las guerras fratricidas y de la explotación del hombre por el hombre — sino algo más abstracto y metafísico como la dificultad en aprehender la verdad (Gracia Calvo; Luna Sellés, 35). Y este tema, lo va a conservar y ampliar en su obra maestra, *Yo el Supremo*. En efecto, contrastan textos como “Contar un cuento”, “Encuentro con el traidor”, “Borrador de un informe”, “La flecha y la manzana”, “Él y el otro”, “El pájaro mosca” y otros de corte más realista o naturalista como “Hermanos” o “El aserradero”.¹² En “Contar un cuento”, el protagonista, cuya especialidad es estar contando cuentos sin parar echado en su cama, con una “desmemoriada prodigalidad” (*El baldío*, 18), se muere después de haber contado varios relatos a la concurrencia, concluyendo con “la historia del hombre que había soñado

¹² El cual opera realmente, dicho sea de paso, una mezcla de Quiroga y de Rulfo de lo más sintético (la tensión trágica y determinista de Quiroga y la maldad fatal de Rulfo, pero sin ironía ni humor negro).

el lugar de su muerte" (19). El contador había estado contando y escenificando su propia muerte (en "Tema del traidor y del héroe" de *Ficciones*, también se trata de escenificar la muerte de un personaje, la de Kilpatrick, inspirándose en la ficción literaria): su vida concluye cuando termina el cuento en que cuenta la historia de un personaje que soñó que se moriría, en su cuarto de dormir. En "Encuentro con el traidor", la sombra de Borges parece todavía más consistente: ya en el título, como si se tratara de un relato policial y también en el tratamiento del motivo temático del tiempo, un tiempo cíclico, una persecución que siempre había existido, "nuevos héroes y traidores, en una cadena interminable" (*El baldío* 26). Se trata, en efecto, del encuentro entre dos ex-combatientes de la guerra del Chaco años después y en un contexto urbano. El cuento se concluye con un final sorpresivo que hace pensar, de algún modo, en textos como el antes citado "Tema del traidor y del héroe" o en "La forma de la espada" ya que se descubre una confusión de identidades, entre dos hermanos en el cuento de Roa (que parecen haber sido mellizos), así que el supuesto traidor no lo es: "Cómo iba a explicarle ahora, después de treinta años, que yo no fui el delator, sino mi hermano". El colmo de la ironía llega en la frase siguiente que acaba de convencer de la relación con los textos de Borges: "Él murió en el Chaco como un héroe" (28). Por el ojo perdido en el duelo que llevó a cabo en contra de su hermano, el delator, es reconocido el protagonista al recibir de su ex compañero de armas una bofetada que le hace rodar al suelo el ojo de vidrio —un elemento que puede corresponder, como indicio de reconocimiento, con la cicatriz en "La forma de la espada". "El pájaro mosca" es otro cuento de contenido metanarrativo que empieza con el asunto de la venta de un ejemplar muy antiguo del *Quijote* (del siglo XVII) y una referencia a Menéndez Pidal (*El baldío* 137). Resulta que el libro no es una edición del *Quijote* —el comprador, Funes (!), se percata de ello posteriormente— sino un manuscrito redactado por Ozuna (el profesor y vendedor) que se titula "El prisionero" (título de un cuento de *El trueno entre las hojas* pero que no parece tener relación alguna con éste). En su relato autobiográfico, Ozuna refiere las tertulias que compartió con Funes y otros intelectuales (*El baldío* 141-142), en particular una

en la que acusó a Funes de plagio. De ahí nació una inquina entre ellos y una persecución taimada por parte de Funes hasta abocar a la miseria a Ozuna. Cabe señalar que Roa Bastos puso en boca de Funes un giro que remite a la idea paradójica (por inversión) de “recordar el futuro” a la que alude el narrador de “Examen de la obra de Herbert Quain” (*Ficciones*) en una nota a pie de página (1: 462). Funes se dirige a Ozuna (mentalmente), comentando el hecho de que en el manuscrito también relata su propia muerte o sea lo que todavía no ha pasado: “En tu orgullo diabólico has querido *recordar* el futuro. Era uno de tus temas favoritos, tu obsesión del tiempo que se muerde la cola, sacada de los presocráticos, de Lao-Tsé, de tantos otros, porque la originalidad, mi querido Ozuna, no es precisamente tu fuerte” (*El baldío* 149). Es muy curioso y puede dejar algo perplejo el comprobar la presencia de una referencia tan clara a Borges (o más bien dos, con el nombre, “Funes”) y los motivos temáticos del plagio y de la originalidad que son objetos de debate entre ambos personajes quienes, sin que se pueda decir que se parecen a los autores, forman parte del mismo ámbito cultural.¹³ Además, como se sugería anteriormente al comentar “El karaguá”, de *El trueno entre las hojas*, esta obsesión de la que habla aquí el personaje, bien podría ser la del propio autor paraguayo.

“Borrador de un informe” parece ser el cuento más logrado de la segunda colección y prefigurar mucho más que otro¹⁴ lo que iba a ser *Yo El Supremo*, en este caso en cuanto al trabajo de integración de distintos universos de referencia. En efecto, aquí se asocia la evocación del contexto sociocultural paraguayo tal como aparece en *El trueno entre las hojas* e *Hijo de hombre* con un tratamiento metanarrativo muy eficaz. El cuento adopta la forma de un borra-

¹³ Debra A. Castillo también reconoce en este cuento la presencia de Borges (188) y más precisamente la intertextualidad de “Los teólogos” (*El Aleph*). Para la exégeta, en el cuento de Roa Bastos, se trata de algo muy diferente de lo que se suele encontrar en Borges respecto a estos temas y tipos de personajes. Este cuento consistiría en una crítica a la ciega y estéril vanidad intelectual a través del retrato de los dos personajes de académicos cuyo comportamiento antagónico no lleva más que a la locura, la de sus hijas respectivas.

¹⁴ En varias ocasiones, Roa Bastos señaló que “Lucha hasta el alba”, su primer cuento escrito en los años 1930 y que volvió a publicar en 1979, había sido el texto que había inspirado u originado la novela de 1974.

dor del informe redactado por alguien nombrado "Interventor" por un coronel delegado del gobierno, con la misión de investigar la muerte del alcalde y del juez del lugar adonde va llegando una muchedumbre de peregrinos para el novenario de la Virgen de Kaacupé (la Patrona del Paraguay).¹⁵ Los ingredientes de la mimesis comunes con las obras regionalistas anteriores son los que remiten a la religiosidad popular, en particular a través del personaje de la mujer ciega que lleva la cruz en signo de penitencia y se prostituye (Dominga Otazú del Gairá que aparece también en "El aserradero" y, entre otras semejanzas, hace pensar en María Rosa, loca y prostituta de *Hijo de hombre*). Lo nuevo radica en la estructura del relato. Una forma de polifonía permite al lector enterarse del futuro informe en su versión oficial o definitiva y leer, en un mismo movimiento, la versión completa con todos los apuntes del protagonista. Lo que va a desechar el autor del informe aparece entre paréntesis, en un idiolecto menos formal y más subjetivo: de vez en cuando, estos fragmentos se parecen del todo a un diario íntimo y consisten incluso en comentarios acerca de la versión oficial (68). El lector accede así a la manipulación por este personaje de la realidad, que va a resultar no "la" sino "una" verdad oficial, a la vez que comparte su intimidad: su concupiscencia desencadenada por la visión de las corvas de la penitente con su cruz a cuestas (66), la muerte de ésta provocada intencionalmente por él (al introducir una víbora en la habitación) después de varios encuentros con ella en su despacho durante los cuales le deja descubrir su secreto (su impotencia sexual: "la poseía ahora de verdad y me reencontraba a mí mismo. [...] Pero cómo se puede recordar lo que nunca se tuvo, lo que ha estado muerto en uno desde antes de nacer", 76). Así que son varias historias a la vez que van contadas en estas quince páginas, pero el propósito no deja de ser, en parte, político (aunque se deja al lector la tarea de reconstrucción del sentido): denunciar la impunidad y la corrupción de todas las autoridades, militares, civiles y religiosas, al evocar la intención del coronel de hacerse con el dinero de las urnas de donativos a

¹⁵ Aquí también es difícil no pensar en Rulfo y su cuento "Talpa", de *El llano en llamas*, en cuanto a la mezcla de motivos temáticos, religiosidad popular y desenfreno fatal.

la Virgen (63 y 77) después de que el alcalde y el juez hubieron intentado robarlas en un primer tiempo, lo que provocó su muerte a balazos e impuso el que fueran incautadas las urnas, hecho que el Arzobispo lamentó usando una metáfora muy significativa en cuanto a lo que representaban para él (“¡Toda una cosecha perdida!”, 72). Evidentemente, en la misma época, Roa Bastos estaba por acabar de armar otro laberinto narrativo y polifónico algo más ambicioso, el de *Hijo de hombre*, pero las dimensiones metanarrativas de esta novela de varios centenares de páginas se reducían a la integración de una carta-epílogo de Rosa Monzón que daba la clave de la construcción narrativa de toda la obra, atribuyéndola a Miguel Vera, quien eligió como un autor, había que suponerlo, la forma del discurso, la voz narrativa y el punto de vista de cada capítulo (véase Montero 268-72 y Andreu 475-76 y 482-83). La versión que circula hoy en día es de 1983 (Ezquerro), una reescritura cuyos más visibles efectos consistieron en la adición de un capítulo, “IX. Madera quemada” subtítulo en bastardilla y entre paréntesis: “Declaración de la celadora de la Orden Terciaria” que es el testimonio de una monja a propósito de los abusos del jefe político de Itapé, Melitón Isasi, durante la guerra del Chaco. Este nuevo capítulo sirvió para aumentar el grado de polifonía de la novela, a pesar de todo bastante reducido en un principio, y no es nada sorprendente el que este cambio haya ocurrido después de la publicación de *Yo El Supremo* y del éxito crítico que obtuvo esta obra. Sin embargo, el fragmento de carta de Rosa Monzón abre otro nivel narrativo al sugerir que intervino, aunque fuera en una medida mínima, en el manuscrito de Vera (“sólo he omitido algunos fragmentos que me conciernen personalmente; ellos no interesan a nadie”, *Hijo de hombre*, 412). Por lo demás y ya presente en la primera versión de la novela, la construcción narrativa del capítulo epónimo deja aparecer explícitamente, detrás de la voz de Miguel Vera recordando su niñez, la de Macario Francia.

Si la comparación entre las dos primeras colecciones revela una evolución innegable hacia formas de autorreferencia del discurso narrativo, y hace percibir el contenido de *El baldío* como fragmentos de un borrador que puede anunciar lo que será la novela de 1974 (en particular la estructura de “Borrador de un in-

forme") como el contenido de *El trueno entre las hojas* hace pensar en lo que iba a ser *Hijo de hombre*, las colecciones siguientes, dado que se parecen más que todo a antologías, producen impresiones variables en función de la dominante adoptada por el autor. Sin embargo, de manera general, no se confirma la tendencia meta-narrativa y metaficcional, ni en las colecciones aparecidas al año siguiente de la publicación de *El baldío*, *Los pies sobre el agua* (1967) y *Madera quemada*, ni en *Cuerpo presente y otros cuentos* (1971). Donde más se conserva la tendencia aparecida en *El baldío* es en *Moriencia* (1969), porque en ésta se retoman principalmente los cuentos de la colección anterior: de los quince relatos, sólo cuatro son inéditos ("Moriencia", "Ración de león", "Cuerpo presente" y "Juegos nocturnos") y nueve vienen de *El baldío* (sólo faltan dos, "La tijera" y "Hermanos", para que la colección entera estuviera representada). Las otras tres colecciones posteriores a *El baldío* operan mezclas más heterogéneas entre cuentos inéditos (entre uno y tres) y selección de textos de colecciones anteriores o de *Hijo de hombre*. Los demás cuentos inéditos (los que no resultan de una reescritura y que tampoco son cuentos o capítulos de novela preexistentes con nuevos títulos) son pocos; se titulan "Nonato", "Ajuste de cuentas" y "Niño-Azoté" de *Los pies sobre el agua*; "Bajo el puente" de *Madera quemada*; "Cuando un pájaro entierra sus plumas" de *Cuerpo presente y otros cuentos*. Se añaden a los cuatro ya citados contenidos en *Moriencia*.¹⁶

Una interpretación posible sería considerar que no se afirma del todo la tendencia aparecida en *El baldío* porque precisamente Roa Bastos va preparando, al mismo tiempo que publica sus cinco colecciones en sólo cinco años (de 1966 a 1971), su obra maestra, *Yo El Supremo*. Otra interpretación sería considerar que, al contrario, se afirma efectivamente la tendencia iniciada con los cuentos de *El baldío*, bajo condición de tomar en cuenta únicamente los textos realmente inéditos que aparecen en los nuevos volúmenes. Es

¹⁶ Para más detalles, véase la bibliografía de Carla Fernandes y el estudio de Carmen Luna Sellés. Pueden no ser considerados como cuentos nuevos "Kurupí" que aparece por primera vez en *Madera quemada* (véase la explicación a continuación) y "Función" que se publica en *Cuerpo presente y otros cuentos* y es pura y llanamente "Ración de león" (de *Moriencia*) con un título diferente.

una perspectiva más radical pero tiene la ventaja de hacer percibir la continuidad, por lo menos relativa, que lleva de *El baldío* a *Yo El Supremo*. Si parece difícil afirmar rotundamente que los textos realmente inéditos de las nuevas colecciones “se encuentran en la misma línea temática y técnica que los de *El baldío*” (Luna Sellés 20), lo que sí hay que observar es cierto grado de fusión que parece operarse en dicho textos, una fusión que no ocurría en *El baldío* salvo excepción (de “Borrador de un informe”) y que sí caracteriza la novela de 1974, una fusión que logra reunir elementos *a priori* antinómicos en lo que la historia literaria hispanoamericana había concebido (en general) hasta entonces: lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo culto, lo mágico y lo racional u otras combinaciones (*Hijo de hombre* se ubica claramente del lado de lo mágico-religioso, de las tradiciones y de lo no urbano). Lo que puede engañar es que la mayor parte de los nuevos textos se ambientan en el campo. Una de las consecuencias de esta fusión de dimensiones antinómicas es que se inserta una forma de psicologismo, para no decir de intelectualismo, en la evocación de realidades rurales. Borges también pudo ser un modelo para Roa Bastos con su capacidad en asociarlo todo, en particular, el “criollismo”, lo fantástico y lo metafísico, es decir, reunir un ambiente criollista, un acontecer fantástico y un cuestionamiento metafísico, como por ejemplo en “La otra muerte” (*El Aleph*) o “El encuentro” (*El informe de Brodie* 1970) o criollismo con meditación existencial en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (*El Aleph*), “El sur” o “El fin” (*Ficciones*) y demás cuentos gauchescos y arrabaleros con duelos y cuchillos. En dichos textos de Roa Bastos, respecto a niveles narrativos, se mantiene cierta complejidad polifónica con discursos engastados y cierta borrarrosidad cuando se trata de monólogos en los cuales resulta difícil distinguir entre lo efectivo o lo vericondicional (dentro del mismo universo de ficción) y lo que no lo es (proyección, sueño, delirio). Un problema, sin embargo frecuente, que dejan aparecer varios cuentos, es el de la verosimilitud en cuanto a personajes de campesinos además a menudo son, por añadidura, niños o adolescentes que, de un momento para otro, se echan a hablar como literatos (caso de “Nonato”, de “Bajo el puente”, de “Ración de león” y de “Cuando un pájaro entierra sus plumas”).

De manera general, parece que las huellas de Borges ya no sean tan evidentes en estas nuevas colecciones. La configuración de *Los pies sobre el agua* como la de *Madera quemada* operan más bien una vuelta a la estética regionalista y mítico-poética que identifican *El trueno sobre las hojas* e *Hijo de hombre*. En el primer caso, la colección hasta incluye dos capítulos completos de la novela bajo el título de “Macario” (capítulo I, “Hijo de hombre”) y “Hogar” (capítulo V, título idéntico) respectivamente. En el segundo caso, el de *Madera quemada*, también se incluye un capítulo de la novela bajo el título de “Kurupí”. Pero esta vez se trata de un capítulo dejado de lado a favor de otra versión, y corresponde al penúltimo capítulo de la novela, el noveno, titulado “Madera quemada”, precisamente.¹⁷ Este cuento abre la colección que, por lo demás, contiene una dominante de cuentos sacados de *El trueno entre las hojas* (cinco de los diez textos).

Pero, en algunos casos, entre los cuentos nuevos, escritos a finales de los años 60,¹⁸ se pueden percibir algunos rasgos que hacen pensar en el mundo de Borges y que los hacen aparecer como borradores, por lo menos a nivel formal, de *Yo El Supremo*. Se trata sobre todo del tema de la memoria y del tiempo, una vez más, así como del tema de la percepción de la realidad, temas que barajan textos como “Nonato” (el niño pretende recordar un pasado que no conoció, el tiempo en que su padre vivía y él todavía estaba por nacer), “Moriencia” (personajes que recuerdan a otro y acaban por dar la impresión de no haber conocido al mismo y de no saber muy bien qué le pasó) y “Ración de león” (un niño que

¹⁷ Una nota a principios del volumen, en la edición original, informa al lector de que se trata de un capítulo inicialmente previsto para formar parte de *Hijo de hombre*; se refiere, por supuesto, a la primera versión de *Hijo de hombre*. La materia narrada es la misma que la del noveno capítulo de la última versión: como ya se ha dicho, se trata de los abusos lujuriosos del jefe político de Itapé, Melitón Isasi, durante la guerra del Chaco y sus consecuencias. Lo que cambia es la voz; en “Kurupí” se trata de un narrador impersonal, heterodiegético; en la novela, los eventos los cuenta un personaje testigo, la monja.

¹⁸ Mientras que la edición original de *El baldío* indica fechas de escritura que van de 1955 a 1961 con una dominante de textos escritos entre 1958 y 1960 (siete de los once), las ediciones originales de las colecciones siguientes dejan entender que la mayoría de los cuentos nuevos son del año 1967 (seis de los nueve).

quisiera colarse por debajo de la carpa de un circo y medita sobre las consecuencias del retroceso del tiempo y la subjetividad en la percepción de la realidad). Entre “Ajuste de cuentas”, que forma parte de los pocos cuentos en los que la acción no se desarrolla en el Paraguay rural, y “La forma de la espada” cualquier parecido no puede ser pura coincidencia; y no sólo en la manera de divulgar la información narrativa, según principios de relato policial —el que cuenta fue el que actuó en un plan de acción política violenta (matar al Embajador paraguayo en Buenos Aires), pero lo ocultó hasta el final y contó la historia como si no lo fuera; en Roa Bastos, no es un traidor a la causa irlandesa sino un guerrillero paraguayo que parecía muy timorato y escéptico— también en la situación de enunciación ya que el protagonista va contando su aventura a un interlocutor presente (sólo que no se llama Roa, a diferencia del Borges de “La forma de la espada”).

YO EL SUPREMO Y BORGES

Se sabe que esta novela totalizadora no dialoga exclusivamente con Borges. Pero, más allá del vínculo entre esta obra y el *Quijote* en la construcción del retrato del Dictador Perpetuo (Weldt-Basson 171-180) así como con *El hombre sin atributos*, de Musil (Krysinski), y con las novelas de Joyce,¹⁹ más allá del diálogo entablado con Blaise Pascal y las alusiones a Raymond Roussel (Leenhardt, Weldt-Basson) y a muchos más autores y textos,²⁰ está también presente la sombra de Borges, como el otro gran innovador y quizá el más importante, para Roa Bastos, dado lo que se ha podido decir al principio de estas páginas.

¹⁹ Son sólo unos puntos de convergencia los retruécanos, paronomasias y demás juegos de lenguaje que hacen pensar en *Ulises* o la visión cíclica del tiempo presente en las obras de Roa y relacionada con la mitología guaraní y las referencias filosóficas presentes en *Finnegans Wake* (Vico, Bruno).

²⁰ Hay otras presencias más bajo la pluma de Roa Bastos: otra vez Rulfo, por ejemplo, muy evidente en la descripción-relato que le hace Patiño a El Supremo de la vida y de la gente del penal del Tevegó (*Yo El Supremo* 21 y sig.); gente que parece haber salido del mundo fantasmal de “Luvina” (*El llano en llamas*) y de *Pedro Páramo*.

Además, Borges no aparece solamente bajo la forma de una sombra, o sea, en dimensiones implícitas del contenido narrativo: es el único autor contemporáneo citado en la novela, y también el único autor de ficción latinoamericano (Lugones es citado en segundo grado, por Borges precisamente, en el fragmento referido del texto "Las kenningar" de *Historia de la eternidad*).

Más allá de la referencia explícita al viejo sabio argentino, numerosos aspectos de la novela hacen pensar en él y en su obra. Precisar estos aspectos implica por lo menos enumerar, aunque sea de paso, rasgos de la obra ya ampliamente comentados por la crítica desde finales de los años 1970 sin que la relación con Borges llamara la atención más allá de la cita explícita. Sintéticamente, habría que decir, por lo menos, que en Borges y su mundo hacen pensar no sólo la construcción hipertextual y metatextual de la novela, por sus referencias eruditas, sus glosas, citas, parodias, sus niveles narrativos, su especularidad, su tenor apócrifo, sino también el protagonista y algunos de los temas que lo preocupan.

El Supremo es un personaje letrado, muy culto (domina el latín, conoce la literatura antigua griega y latina, los autores franceses de la Ilustración, la cultura y los mitos de su país, se interesa en diversas ciencias y también en conocimientos esotéricos). Se las ha con libros y con la escritura como una parte de los personajes de Borges que más deslumbraron a los lectores, como el bibliotecario, el descubridor de Tlön, etc. Reflexiona mucho sobre el lenguaje y pretende actuar en la realidad a partir de él. Su propósito es dominar la realidad y el azar mediante el conocimiento y la escritura. Su ocupación parece reducirse a dictar memorias, cartas y textos legislativos, mandamientos para el "buen gobierno" del Paraguay, así como a inscribir de su puño y letra, en el "Cuaderno privado" en particular, su visión del mundo y de sí mismo, incluso sus sueños y sus delirios, forjando así una imagen mítica de sí mismo. Le fascina la idea de la inmortalidad y la posibilidad de una auto-creación, que él prueba o más bien lleva a cabo construyendo su propia imagen y estatura a través de lo que escribe o dicta incurriendo, en este sentido, a la vez en el mito y en el delirio. Por supuesto, también le fascina el tiempo y las posibilidades que existen de que no sea lineal su curso. Es un personaje

ambiguo y complejo, que escapa a un enjuiciamiento definitivo que lo condene como tirano o lo absuelva como padre de la nación paraguaya.

La novela ha sido vista como un macro-palimpsesto (se podría decir un laberinto textual muy coherente), y en efecto está construida en base a supuestos documentos que han pertenecido al protagonista, o sea los archivos que contienen las proclamas, mandamientos ("Circular perpetua") que dictó y las consideraciones más personales del "Cuaderno privado"; en ambos casos, y en paralelo, El Supremo acompaña estos discursos de comentarios sobre el mismo hecho de escribir o dictar (incluso, *a priori* sin saberlo, va haciendo el comentario de lo que es la obra que el lector va leyendo, véase 318 por ejemplo). Dichos documentos habrían sido reunidos por un "Compilador" que los ha organizado y los va presentando y comentando a lo largo de la obra. Para estos comentarios, el Compilador se vale a menudo de otros documentos de los cuales cita algunos fragmentos en notas a pie de página o en especies de interpolaciones en medio del discurso atribuido a El Supremo (a partir de obras de historiadores y testimonios de protagonistas de los acontecimientos históricos evocados). O sea que la obra resulta ser un juego hipertextual complejo con varios niveles metatextuales y un sesgo abismalmente apócrifo. En efecto, resulta difícil orientarse en la cantidad de fuentes escritas o dictadas por El Supremo y también en el amplio aparato de notas del Compilador. Hay dudas en cuanto a lo que pudo transcribir o no el amanuense, Patiño (40 y 319) y muchas en cuanto a la veracidad y la autoría de lo que dicta El Supremo (fusión de episodios históricos distintos, invención o recreación de diálogos, empréstitos a otras obras, véanse las páginas 258, 290, 332-333, 358-359, 393 y 418 por ejemplo). El propio Compilador resulta sospechoso si se considera uno de sus relatos personales (34) lleno de exageración y anacronismos, o su propia manipulación de las fuentes de las que echa mano, que ya son el resultado de manipulaciones operadas por sus propios autores y/o por los testigos que los informaron (310-313).

Además está toda una serie de temas cuyo tratamiento se considera tradicionalmente que Borges contribuyó mucho en desa-

rollar o en problematizar, en particular en el marco de la ficción narrativa: el doble, el infinito, la eternidad, la escritura y la lectura, la verdad, la memoria, etc. Algunos de estos temas podrían merecer un estudio comparativo, incluso el contenido filosófico de manera general, aunque en *Yo El Supremo*, los autores con los que se establecen relaciones intertextuales son más bien de la época moderna (Maquiavelo, Pascal y Descartes y los pensadores franceses de la Ilustración, incluyendo a Rousseau). De manera general, es a la filosofía política a lo que remiten más a menudo las lecturas, comentarios y pseudo-diálogos de *El Supremo* con representantes del pensamiento occidental. Este hecho ya puede dejar intuir las divergencias de intencionalidad que han podido existir entre los dos autores hispanoamericanos. Merece la pena, sin embargo, llamar la atención del lector sobre un par de páginas en las que *El Supremo* dialoga (o finge o más bien cree dialogar) con su "compadre Blas" (107-109). Quien recuerde o vuelva a leer las páginas de "La esfera de Pascal" y "Pascal" (*Otras inquisiciones*) no podrá dejar de maravillarse ante los ecos de estos textos (que ya entre sí se van respondiendo) presentes en ese par de páginas de Roa Bastos. Incluso podrá preguntarse: ¿plagio o parodia? Y ¿por qué no parodia de plagio? Como Borges, *El Supremo* se muestra severo con las ideas o pretensiones del francés. Como Borges (pero el Borges de "El Aleph" en primer lugar), *El Supremo* le encaja a Pascal una pregunta que suena a cuento fantástico: "Lo que te espantaba realmente en *la esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna* ¿no fue acaso la infinita memoria de que está armada?" (108, subrayado mío). En su intento de expresar su experiencia al contemplar el Aleph, el narrador echa mano de varias definiciones supuestamente conocidas en la Historia, una de las cuales es "una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna" (1: 625). El autor de esta fórmula (Alain de Lille-Alanus de Insulis) vuelve a aparecer en la síntesis enciclopédica mucho más completa que constituye la primera parte de "La esfera de Pascal" (2: 14); y claro, la fórmula se repite en diversas variaciones atribuidas al *Roman de la rose* como a Giordano Bruno y por supuesto, a Pascal. Es cierto, la lógica narrativa en la novela de Roa Bastos es peculiar: en este imposible diálogo

go, El Supremo va afirmando su agnosticismo, su confianza en la razón y sus propias pretensiones, las cuales no dejan de parecer barajar obsesiones propias de Borges: "Me preocupa dominar el azar -concluye-. Poner el dedo en el dado, el dado en el dédalo. Sacar al país de su laberinto" (109).

En términos de intencionalidad, al fin y al cabo, una de los principales preguntas que plantea la novela corresponde a otra obsesión que el viejo sabio argentino fue paladeando durante lustros, pregunta que Roa Bastos plantea de un modo insuperable: ¿qué es la Historia? O también ¿cómo se construye la verdad histórica? Preguntas de escéptico ya perfectamente planteadas en textos como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "Tema del traidor y del héroe", en "La forma de la espada" y en "Tres versiones de Judas" (*Ficciones*) pero que Roa Bastos ubica en un contexto histórico con extremada precisión y rigor. Este contexto le concierne directamente a él como paraguayo y al conjunto de países del Río de la Plata y Brasil y se ramifica en toda América latina (se refiere a menudo El Supremo a San Martín y a Bolívar) en sus relaciones con las principales potencias europeas del siglo XIX, antiguas potencias coloniales que iban perdiendo su fuerza como España y Portugal, y nuevas potencias coloniales como Inglaterra y Francia. Así que la apuesta que se propone y gana Roa Bastos es la de meditar sobre la Historia mediante la reconstrucción ficcional de (*o y a la vez reconstruyendo*) la historia de la construcción del Paraguay y de América latina, un propósito doblemente ambicioso. Estas preguntas las plantea partiendo de la reconstrucción ficcional de la primera figura histórica del Paraguay, a quien elige como protagonista, un personaje que hace y dice que hace lo mismo que el narrador extradiegético del cuento de Borges cuando reconstruye, en "Tema del traidor y del héroe", la historia de Irlanda a partir de periodos diferentes incurriendo en anacronismos tan intrascendentes como las manipulaciones de El Supremo que nos señala el Compilador o el mismo Dictador Perpetuo, cuando éste asocia en un mismo comentario y un mismo trozo de cronología acontecimientos distantes de varios años que no tienen relaciones causales entre ellos. Lo hace con la intención de dar sentido a los hechos, aunque tales acontecimientos no correspondan exacta-

mente a lo que otros registraron como hechos históricos.²¹ Lo que a fin de cuentas arroba al lector en esta novela, como en los más exquisitos cuentos de Borges, es la inexorable retahíla de discursos engastados con suma ironía que van sugiriendo con gozoso escepticismo agnóstico la confusión de lo real y de su percepción, y la impotencia frente a ello. En esto, sin lugar a dudas, se relacionan con la excelencia del modelo cervantino. Sin embargo, en esta problematización aparente del acceso al conocimiento histórico, Roa Bastos afirmaba haber tenido un objetivo mucho más preciso, pretendía haber intentado escribir una *contra-historia* para enfrentar la “historia oficial liberal” que desacreditó la figura de José Gaspar Rodríguez de Francia (*Colloque* 139 y 141 y ss.). No sería nada improbable que el autor de esta novela de 1974 hubiera estado atento a los debates teóricos de los historiadores sobre cómo se escribe la Historia (Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire?* 1971) y que este contexto cultural también hubiera desempeñado un papel en lo que él declaraba haber tenido como objetivo.

Otro propósito que tuvo Roa Bastos en común con Borges, pero al que dio también en cierta medida una orientación peculiar, es el cuestionamiento de la *auctoritas*, de la autoridad del autor, de su individualidad. Como Borges, o sea, también como Gracián y Rabelais (véase Compagnon 361 y ss.), Roa Bastos excede lo dispuesto por la retórica clásica²² o por las leyes de la novela canónica y crea un discurso permanentemente interpolado por el Compilador, o sea interpolado con citas de otros autores. Lo reconoce él mismo (*Colloque* 144): al sustituir la figura del autor por la de un

²¹ Por supuesto, el hecho de que El Supremo confunda o más bien fusione momentos y acontecimientos distintos opera en el sentido que él busca, el de la atemporalidad, de lo absoluto, de la eternidad, como lo opera también la indefinición espaciotemporal de su discurso cuando se vuelve onírico y ya el lector no sabe si se trata de recuerdos, sueños o delirios o incluso discursos de otros, citados y mezclados por El Supremo en sus propios actos de habla. Según Compagnon, en la problemática de la cita tal como la ejemplifican los cuentos de Borges (“Pierre Ménard, autor del Quijote”, “Los teólogos”) la cita sobrepasa lo actual y la razón suficiente yendo al encuentro de lo posible, cumple con los posibles, los manipula, los transforma, los combina (380).

²² “A la suite de Gracián, s’ouvre la voie de l’érosion des discours, s’inaugure le texte comme déchéance du déjà dit” según Compagnon (370).

“Compilador”, quiso traducir su reserva en cuanto al concepto de “creador” pero se ve que Roa oscila entre una perspectiva política, incluso marxista, de denuncia de la propiedad privada de los bienes culturales (*Colloque* 146) y un cuestionamiento mucho más general que consiste en considerar que nada se inventa, que la literatura consiste en repetir y modificar lo ya dicho (*Colloque* 152).

Nombrar a Borges en *Yo El Supremo* podría ser un guiño más del paraguayo a la gran literatura de Buenos Aires, tanto más significativo al aparecer en una nota a pie de página en la que el Compilador introduce la referencia bibliográfica a *Historia de la eternidad* (a las deslumbrantes y enigmáticas metáforas llamadas “kenningar” que simbolizan lo infinito). La eternidad es un tema sobre el que El Supremo va meditando a lo largo de la novela, y como en un segundo nivel especular además, en el fragmento al que refiere la nota Borges alude a una lectura de Lugones evocando la cosmogonía guaraní (¡tercer nivel especular!). Esta alusión parece ser muy irónica, respecto al tema del lenguaje y de su adecuación con la realidad (ya que consiste en observaciones sobre el sexo gramatical del sol y de la luna... y otras metáforas atribuidas a Nietzsche para designar estos astros, véase *Yo El Supremo* 144-145). A través de esta nota y del texto al que se asocia (una conversación-delirio entre los Robertson, los perros Héroe y Sultán y El Supremo a propósito de la posibilidad de autogenerarse), Roa pone de realce el trabajo sincrético de su escritura, con esta mezcla de Borges, Nietzsche, mitos guaraníes (los mellizos, etc.), Platón y su teoría del amor, el Génesis (143-144) en una secuencia plagada de remedos de la sintaxis y la semántica de Borges (paradojas, enumeración de obras de la literatura oriental, tema del doble, del azar y del espejo). Incluso se podría leer como un desafío, si no político por lo menos literario, al maestro argentino. Podría ser la señal de un *guiñol-ista* a otro.

Este ha sido el recorrido que me había propuesto hacer para mostrar que, al leer a Roa Bastos, un lector de Borges se topa con Borges, aunque sólo se trate de guiños de complicidad en ciertos casos. Ello ocurre desde un principio (*El trueno entre las hojas*) y hasta por lo menos *Yo El Supremo*, y a pesar de las diferencias ideológicas que existieron entre ambas personalidades. A Roa

Bastos esto lo llevó a tratar de operar una síntesis entre lo local y lo universal, el regionalismo y la metaficción hasta hacer que su búsqueda culminara en la escritura de *Yo El Supremo*, momento cumbre de su carrera de escritor.

Antoine Ventura
Université de Bordeaux 3

OBRAS CITADAS

- Andreu, Jean. "Hijo de hombre de A. Roa Bastos: fragmentación y unidad." *Revista Iberoamericana* 96-97 (1976): 473-83.
- Bareiro Saguier, Rubén. *Augusto Roa Bastos. "Caídas y resurrecciones de un pueblo."* 1987. Asunción: Servilibro, 2006.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 1974. Barcelona: Emecé. 1989-1996.
- Burgos, Fernando, comp. *Las voces del karái: estudios sobre Augusto Roa Bastos*. Madrid: Edelsa, 1988.
- Castillo, Debra A. "Claustrofobia en la academia: 'Pájaro mosca.'" En Burgos. 187-95.
- Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. París: Seuil, 1979.
- Ezquerro, Milagros. "Escritura y significación: las tres versiones de *Hijo de hombre*." *América-Cahiers du CRICCAL* 12 (1993): 81-89.
- Fernandes, Carla. *Augusto Roa Bastos. Ecriture et oralité*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- Gracia Calvo, Mercedes. "El punto de vista y la perspectiva en los cuentos de Augusto Roa Bastos." En Burgos, 163-72.

- Krynski, Wladimir. "Entre la polifonía topológica y el dialogismo dialéctico: *Yo El Supremo* como punto de fuga de la novela moderna." En Burgos. 41-52.
- Leenhardt, Jacques. "La dictée de Gaspar de Francia." *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui. Colloque de Cerisy*. París: UGE, 1980. 51-79.
- Luna Sellés, Carmen. *La narrativa breve de Augusto Roa Bastos*. Alicante: Instituto de Cultura Juan-Gil Albert, 1993.
- Montero, Janina. "Realidad y ficción en *Hijo de hombre*." *Revista Iberoamericana* 95 (1976): 268-74.
- Olea Franco, Rafael. "Quiroga y Borges: simpatías y diferencias." *Río de la Plata* 29-30 (2006): 89-98.
- Piccini, Mabel. "El trueno entre las hojas y el humanismo revolucionario." *Homenaje a Augusto Roa Bastos*. Ed. Helmy F. Giacoman. Madrid: Anaya, 1973. 237-49.
- Roa Bastos, Augusto. *Cuentos completos*. Asunción: El Lector, 2003.
- . *Cuerpo presente y otros cuentos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- . *El baldío*. Buenos Aires: Losada, 1966.
- . *El trueno entre las hojas*. 1953. Buenos Aires: Losada, 1976.
- . *Hijo de hombre*. 1960. Madrid: Alfaguara, 1990.
- . "La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispano-americana actual." *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Ed. Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Flor, 1986. 117-138.
- . *Los pies sobre el agua*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- . *Madera quemada*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967.
- . *Moriencia*. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- . "Réflexion autocritique à propos de *Moi, Le Suprême*, du point de vue sociolinguistique et idéologique. Condition du narrateur." *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui. Colloque de Cerisy*. París: UGE, 1980. 136-64.
- . *Yo el Supremo*. 1974. Madrid: Siglo XXI, 1976.
- Rodríguez Alcalá, Hugo. "Hijo de hombre, de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay." *Homenaje a Augusto Roa Bastos*. Comp. Helmy F. Giacoman. Madrid: Anaya, 1973. 63-78.

---. "Jorge Luis Borges en *La excavación de Augusto Roa Bastos*." *Homenaje a Augusto Roa Bastos*. Ed. Helmy F. Giacomán. Madrid: Anaya, 1973. 221-35.

Weldt-Basson, Helene Carol. *Augusto Roa Bastos's I the Supreme. A Dialogic Perspective*. Columbia: University of Missouri Press, 1993.