

LA INTERTEXTUALIDAD Y EL COMPILADOR: NUEVAS CLAVES PARA UNA LECTURA DE LA POLIFONIA EN *YO EL SUPREMO*.

Carlos Pacheco

*Otelo dice "sí", Yago dice "no",
Shakespeare calla.*

M. Bajtin¹

Este trabajo —de ahí la palabra “nuevas” en el título— intenta ser un segundo acercamiento crítico a la novela de Augusto Roa Bastos concebida, en los términos de Mijail Bajtin, como *novela polifónica*. En un artículo anterior, titulado “YO/EL: primeras claves para una lectura de la polifonía en *Yo el Supremo*”,² nos propusimos iniciar esta aproximación, basándonos en el diagrama circular que reproduciremos enseguida. Los sucesivos anillos concéntricos de esta esfera intentan ilustrar las diferentes instancias productoras de discurso, sus respectivos espacios textuales y los varios tipos de discurso configuradores —como conjunto intertextual— del mundo novelesco.

En aquella oportunidad, partiendo desde el centro de esa “rueda”, pusimos nuestra mirada en la descripción e interrelación de las esferas internas del poder supremo (poder no sólo político, sino también ideológico, autorial); es decir, de los “anillos” correspondientes a la fracturada personalidad de El Supremo (ES, en adelante), protagonista y narrador central del relato. Comenzamos así por la descripción y explicación del desdoblamiento inicial entre el YO —dolorosa conciencia crítica encerrada— y El —majestática e invulnerable apariencia del poder absoluto— cuya confrontación boicotea sistemáticamente la entronización de una perspectiva monológica sólo laudatoria o sólo denostadora con relación al dictador. En la segunda parte de ese primer trabajo, estudiamos cómo esta opo-

1. *Problemas da poética de Dostoiévki*. Rio de Janeiro. Ed. Forense-Universitaria. 1981 (trad.: Paulo Bezerra). p. 56. De esta obra fundamental de Bajtin existen traducciones al italiano (Turín: 1968), al francés (París: 1970) y al inglés (Ann Arbor: 1973), entre otras; pero no al castellano. Para las citaciones en este trabajo usaremos como base la edición portuguesa, vertiendo literalmente al castellano. En citas subsiguientes remitimos a esa edición por medio de la abreviatura “Dost.”, seguida del número de la página correspondiente.

2. Aparecerá en las Actas del simposio “Augusto Roa Bastos y la Producción Cultural Americana ante la Historia”. U. de Maryland, marzo, 1982. Para las citas de *Yo el Supremo*, usaremos la primera edición (Buenos Aires. Siglo XXI Argentina Editores. 1974). remitiendo a ella a través de la abreviatura “YES”; seguida del número de página.

sición binaria inicial entre YO y EL es abarcada y superada por un “TU” colectivo y crítico, constituido por diversas voces/escritos anónimos y personajes fantasmales que, desde una perspectiva de superioridad moral, entablan diálogo con ES, lo enjuician, condenan y castigan, relativizando, también a este nivel, su pretendido poder absoluto.

Como puede observarse, en ese primer asedio a la novela iniciamos un camino que va ocupándose de los sucesivos anillos o esferas desde el centro hacia la periferia de la rueda. En el presente trabajo pretendemos continuar precisamente ese camino, constatando al hacerlo la recurrencia del mismo sistema de contrastes binarios anunciado paradigmáticamente por las primeras oposiciones dialógicas: *YO vs. El* y *Yo el Supremo vs. “TU”*. Como decíamos en el trabajo inicial:

Los juegos bipolares encuentran a menudo su resolución en una *tercera fuerza* que establece relaciones entre los dos polos (. . .), que los subsume y comprende, permitiendo la superación de una etapa (. . .) y la puesta en movimiento de un sistema que, de otra manera, quedaría estancado en el equilibrio de las antípodas. (. . .) Cada nueva esfera se opone a aquello que comprende, pero termina a su vez por ser enfrentada y comprendida por una esfera mayor. (p. 16 y 17).

En las páginas que siguen, intentaremos pues completar este estudio del enunciado novelesco. En primer lugar, nos ocuparemos de la esfera de los *Otros*, el conjunto de alteridades intertextuales que se oponen “desde fuera” a ES, dando origen al juego polifónico, a un alto grado de ambigüedad desestabilizadora del sentido unívoco y también al desnudamiento del proceso constructivo del relato (a su desconstrucción). En segundo término, trabajaremos sobre el nivel del *Compilador*, intentando definir su función como responsable explícito tanto de la *dispositio* como de la *elocutio* del discurso narrativo, y también enfocando su papel como agente relativizador de los dos centros de poder autorial: ES, que dicta y pretende imponer su versión de la historia, y el autor real, potencial dictador autorial externo. En tercer lugar, nos ocupamos del *Lector ficticio*, al que describimos como múltiple, autónomo y activo. Finalmente, intentaremos lograr una percepción del mundo ficcional en su conjunto, presenciando el doble movimiento de la rueda (de la novela): un movimiento constructivo, orientado hacia una *Totalización*, y un movimiento negativo, orientado hacia una *Relativización*, que alcanza en definitiva a la misma novela.

Aunque ambiciosos en su propósito integrador y globalizador, ambos trabajos parten de un reconocimiento de sus limitaciones y se postulan por tanto como acercamientos, como aproximaciones provisionales, como exploraciones graduales de ese mundo ficcional tan rico, tan complejo y tan elusivo de *Yo el Supremo*.

Antes de iniciar este segundo asedio a la novela, creemos necesario intentar una descripción (más que una definición precisa) de lo que Mijail Bajtin llama “novela polifónica”.³

La polifonía es para Bajtin un nuevo “tipo de pensamiento artístico”, un “nuevo modelo artístico del mundo”⁴ creado por Dostoievski. Esta “innovación fundamental” (id.) realizada por el narrador ruso se basa, sin embargo, en una importante tradición literaria —lo “cómico-serio”— que se origina en la antigüedad (la sátira menipea, los diálogos socráticos) y que se desarrolla a lo largo de todo el proceso literario occidental, nutriéndose de las fuentes culturales populares, marginales, no oficiales, especialmente de ese fenómeno cultural tan importante que ha sido el carnaval, y apareciendo —saliendo a flote— en obras tan relevantes como el Decameron, Gargantúa y Pantagruel, toda la picaresca y en el Quijote.⁵

A este nuevo tipo de novelas creado por Dostoievski, Bajtin lo califica como *polifónico* o *dialógico*, situándolo en oposición a los relatos *homofónicos* o *monológicos*,⁶ que serían, en el ámbito de la literatura rusa, los de Gógol, Pushkin,

3. El libro ya citado de Bajtin sobre Dostoievski ha sido la fuente fundamental para este bosquejo. Creemos conveniente sin embargo registrar a continuación otras obras de y sobre el teórico ruso que puedan aportar una visión más completa: Comencemos por las obras de M.B.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Barcelona. Barral Ed. 1971); *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (bajo la firma de V.N. Voloshinov. Buenos Aires. Nueva Visión. 1976); *Estética de la creación verbal*. (México. Siglo XXI. 1982): “Epopeya y novela” —I y II— (*Eco*: 193, noviembre, 1977. p. 37-60. *Eco*: 195, enero, 1978. p. 283-300); “El enunciado en la novela” (*Eco*: 209, marzo, 1979. p. 528-536); “Carnaval y literatura” (*Eco*: 129, enero, 1971. p. 311-338); “Literatura, cultura y tiempo histórico” (*Cuestiones sobre literatura y arte*: La Habana. Universidad de La Habana. 1979. p. 51-59); “La palabra en la novela”: *Problemas del mundo contemporáneo*. 58 (“Estética y desarrollo de la literatura”). Moscú. Academia de Ciencias de la URSS. 1978. 75-94. Entre los trabajos sobre la obra de Bajtin, citaremos: Bubnova. Tatiana: “El espacio de Mijail Bajtin: Filosofía del lenguaje y filosofía de la novela” (*Nueva Revista de Filosofía Hispánica*: vol. XXIX, no. 1. 1980); Hayman, David: “Au delà de Bakhtine: pour une poétique des modes”: (*Poétique* —París— 13. p. 76-94); Jenny, Laurent: “Le discours du carnaval” (*Littérature*: 16, diciembre, 1974. p. 19-36); Kristeva, Julia: “La palabra, el diálogo y la novela” (*Semiótica* Madrid. Guadarrama. 1975. —2 vols— vol I, p. 187-225); *El texto en la novela*. (Barcelona. Lumen. 1974); Martínez, Nelly Z.: “El carnaval, el diálogo y la novela polifónica” (*Hispaniá*: 17, agosto, 1977. p. 3-21); Rodríguez Monegal, Emir: “Carnaval/Antropofagia/Parodia” (*Revista Iberoamericana*: 108/109, julio-diciembre, 1979. p. 401-412); Todorov, Tzvetan: “Claves para la obra de Michael Bachtin” (*Eco*: 234: abril 1981. p. 613-632).

4. Ambas citas corresponden a la “Introducción”, no paginada, que antecede al primer capítulo de *Problemas da poética*. . .

5. Sobre esta tradición, véase *Dost.*, 87-118; *La cultura popular*. . . p. 7-57 y “Carnaval y literatura”, ya citados. En “Epopeya y novela”, Bajtin rechaza la concepción tradicional de la novela como proyección de lo épico a partir del Renacimiento. Más bien es para él lo opuesto a lo épico (y a todos los géneros “oficiales” y serios). Lo novelesco se relacionaría más bien con la tradición de la parodia, de la risa y del carnaval, a que nos hemos referido.

6. Los términos “homofonía” y “polifonía” surgen por supuesto de una analogía musical (*Dost.*, 16-17). Sin embargo, no debe entenderse —aclara allí el mismo Bajtin— en el sentido de armonía o contrapunto de voces, como en la música coral, sino como multiplicidad contrastante de voces y perspectivas autónomas en la narración.

Tolstoi, etc. La característica principal de las novelas monológicas —a esto responde tal apelativo— consiste en el predominio, en la imposición autoritaria de la voz (y con ella del punto de vista) del “autor” sobre el de los personajes.⁷ Esta imposición puede realizarse de una manera directa, como planteamiento externo a la acción narrativa, puede presentarse como conclusión extraída de la acción representada, o, finalmente, puede ser expresada por medio de la voz privilegiada de alguno de los personajes. En cualquier caso, en este “monologuismo artístico” se establece una “monotonía (unidad de tono) ideológica” que se impone al lector como única alternativa posible. (Cfr. *Dost.*, 69).

Las principales características que diferencian a la novela polifónica tienen que ver también con la forma como son concebidos los papeles del “autor”, del personaje y del lector implícito. El primero no “desaparece”, ni queda como algo pasivo, pero sí se distancia de la acción, deja que suceda, “respeta” la autonomía, la posición particular y el carácter inconcluso de cada personaje.⁸ Este distanciamiento no quiere decir —como veremos más adelante— que la novela no signifique nada o que signifique cualquier cosa. Quiere decir más bien que la significación sólo es construida con el trabajo activo del lector. El “autor” no crea ideas, personajes u objetos ya terminados que deban por tanto ser aceptados pasivamente por los receptores del discurso narrativo. En la novela polifónica, el “autor” más bien representa conciencias vivas, voces, visiones de situaciones determinadas, seres en conflicto y en proceso, libres en su inacabamiento, que deben ser, por tanto, interpretados por la mirada re-creadora del lector.

A consecuencia de esa posición distanciada, el discurso del “autor” es al tiempo “*poliestilístico*” (representación de los diversos discursos de los personajes cuya relación intertextual se convierte en sí misma en elemento significativo) y “*polienfático*” (encarnación conflictiva de las múltiples perspectivas y juicios evaluativos de los personajes sobre la acción narrada). De esta manera, la autonomía de las voces de los personajes frente a la del “autor” (“una multiplicidad de centros-conciencias no reducidos a un común denominador ideológico” *Dost.*, 12) se convierte en el elemento definitorio de la novela polifónica, la cual, según Bajtin:

7. Hablaremos de “autor” (usando las comillas) para respetar la terminología de Bajtin, que no llega a establecer las distinciones más recientes (narrador, hablante básico) entre las instancias de producción del discurso novelesco.

8. A diferencia de la novela monológica, en la novela polifónica, “la consciencia del autor no transforma las consciencias de los otros (o sea, las consciencias de los héroes) en objetos, ni hace de ellas definiciones acabadas al azar. Ella, por el contrario, siente a su lado o delante de sí las consciencias equipotentes de los otros, tan infinitas e inconclusas como la suya propia. Ella refleja y recrea no un mundo de objetos, sino precisamente esas consciencias de los otros con sus mundos, recreándolas en su auténtica *inconclusibilidad* (pues su esencia reside precisamente en esa *inconclusibilidad*).” *Dost.*, 58. Paréntesis y subrayados de M.B. Hablando concretamente del narrador ruso, Bajtin insiste en la idea: “. . . delante de Dostoevski no se deservuelve un mundo de objetos, aclarado y ordenado por su pensamiento monológico, sino un mundo de consciencias que se aclaran mutuamente, un mundo de posiciones semánticas conjugadas del hombre.” *Dost.*, 82

(. . .) no se construye como un todo de una conciencia que asumió, en forma objetivada, otras conciencias; sino como un todo constituido por la interacción de varias conciencias, ninguna de las cuales se convierte definitivamente en objeto de otra. (*Dost.*, 13).⁹

Esta autonomía y “equipotencia” de las voces y perspectivas narrativas es posible cuando la estrategia del relato responde a los siguientes principios:

- a) El distanciamiento y relativización de la voz autorial y su respeto a las voces narrativas, de que ya hemos hablado.
- b) El carácter inconcluso, en formación, de las conciencias, las voces y también las situaciones representadas: En lugar de entregar al lector un personaje terminado, típico, de rasgos definidos e invariables, se le presenta una conciencia, una mirada, una voz, autónomas y relativizadas que alternan y contrastan con las otras.¹⁰
- c) El personaje deja de ser entonces “una imagen objetiva (. . .) un carácter, un tipo, un temperamento” construido con palabras que le son extrañas, con “definiciones neutras” y pasa a ser más bien un “discurso pleno, una voz pura (. . .) la palabra del héroe sobre sí mismo y sobre el mundo”. (*Dost.*, 45). El “autor”, por tanto “no habla ya *sobre* el héroe, sino *como* el héroe”. (*Dost.*, 54).

A partir de estos aspectos axiales, definitorios de la polifonía, intentemos completar su caracterización: A contrapelo de la tradición estética que postula como requisito la afinidad y homogeneidad entre los elementos de una obra artística, la novela polifónica reúne y relaciona los contrarios, puesto que está interesada en el efecto que su choque produce: “De materiales heterogéneos, heterovalentes y profundamente extraños, crea una obra de arte unitaria e integral. (*Dost.*, 10).

Si pensamos por otra parte en las coordenadas espacio-temporales, podemos decir que la polifonía —al menos en Dostoievski no es concebida como un proce-

9. “La multiplicidad de voces y conciencias independientes y no mezclables y la auténtica polifonía de voces plivalentes (plenas de valor) constituyen de hecho una peculiaridad fundamental de las novelas de Dostoievski. No se trata de una multiplicidad de caracteres y destinos que se desenvuelva en sus novelas en un mundo objetivo único a la luz de la conciencia única del autor. Es más bien una multiplicidad de conciencias equipotentes (en pie de igualdad) y de sus mundos, que se combinan aquí en una unidad de acontecimiento, sin llegar a mezclarse.” *Dost.*, 2. Los personajes de Dostoievski, “no son apenas objetos del discurso del autor, sino los propios sujetos de ese discurso signifiante.” (ibid). Los paréntesis son míos.

10. “Los personajes no interesan a Dostoievski como un fenómeno de la realidad, dotado de rasgos típico-sociales y caracteriológico-individuales definidos y rígidos, como imagen determinada, formada por rasgos monosignificativos y objetivos que, en su conjunto respondan a la pregunta ‘¿quién es él?’. Los personajes le interesan a Dostoievski como punto de vista específico sobre el mundo y sobre sí mismos, como posiciones racionales y valorativas del hombre en relación consigo mismo y con la realidad circundante. Lo importante para Dostoievski no es lo que un personaje suyo es en el mundo, sino, sobre todo, lo que el mundo es para ese personaje a lo que él es para sí mismo.” *Dost.*, 37

so o sucesión diacrónica, del que cada posición (cada voz) vendría a ser una etapa. Por el contrario, la polifonía se entiende como un estado, una situación (a menudo una situación-límite, un estado de crisis) donde se produce la coexistencia, la interacción, el conflicto de los múltiples sujetos inacabados, de sus conciencias relativizadas y de sus voces.¹¹ Se trata, por tanto, de una realidad más *espacial* que *temporal*, de un continuo e inmediato presente irresuelto y no definitivo que trae como consecuencia la ambigüedad y la libertad:

Cada actitud de un personaje está enteramente en el presente y en este sentido no está predeterminada: el autor la concibe y representa como libre. (*Dost.*, 23).

Otro elemento, a la vez temático y formal, que ocupa un puesto clave en el concepto de novela polifónica es la “carnavalización”, o “transposición del carnaval al lenguaje de la literatura” (*Dost.*, 105)¹². Según Bajtin.

La carnavalización no es un esquema externo y estático que se sobrepone a un contenido acabado, sino una forma insólitamente flexible de concepción artística, una especie de principio heurístico que permite descubrir lo nuevo y lo inédito. Al relativizar todo lo exteriormente estable, constituido y acabado, la carnavalización con su énfasis en las sucesiones y renovaciones, permitió a Dostoievski penetrar en los estratos más profundos del hombre y de las relaciones humanas. (*Dost.* 144-145).

Lo más importante pues de la presencia de la risa, de los ritos y temas carnavalescos en la novela polifónica (el rito de la entronización y desentronización del rey bufo está entre los más relevantes) es su papel relativizador, creador de la ambivalencia, desestabilizador de lo institucional. Las oposiciones carnavalescas no son negativas ni sólo negadoras, sino dialógicas. No absolutizan nada sino que proclaman la “alegre relatividad”, el inacabamiento, el movimiento de todo lo que existe.

Por eso la continua presencia en las obras polifónicas de dobles carnavalescos y paródicos. La oposición de estos pares —formalizados como gemelos, sombras, dobles soñados, esquizofrenias, doble imagen en el espejo u otros tipos de desdoblamiento— es allí el signo de la ambivalencia y el germen de la multiplici-

11. Bajtin pondera la extraordinaria capacidad de Dostoievski para percibir “una profunda ambivalencia y una plurivalencia en cada fenómeno” (*Dost.*, 24); y aclara: “. . . pero esas contradicciones y esos desdoblamientos no se volverán dialécticos, no serán puestos en movimiento en una vía temporal, en una serie en formación, sino que se desenvolverán en un mismo plano, como contiguos y contrarios, simultáneos, pero inmezclables, irremediabilmente contradictorios. . .” (*ibid.*)

12. “El carnaval propiamente dicho (. . .) no es, evidentemente, un fenómeno literario. Es una forma sincrética de espectáculo de carácter ritual muy compleja y variada, que, sobre una base carnavalesca general, presenta diversos matices y variaciones, dependiendo de la diferencia de épocas, pueblos y festejos particulares.” (*Dost.*, 105). Sin embargo, “el carnaval creó todo un lenguaje de formas concreto-sensoriales simbólicas” que expresa “una cosmovisión carnavalesca”. (*idem.*). La influencia de esa cosmovisión, la transposición de ese lenguaje a la literatura es lo que interesa a Bajtin.

dad en conflicto. Estos dobles (trátese de personajes, objetos, ideas, situaciones o ubicaciones) se reflejan, iluminan y relativizan mutuamente,¹³ y ese diálogo de opuestos constituye para Bajtin el principio axial de la obra de Dostoievski, puesto que “todo en su mundo vive en plena frontera con su contrario”. (*Dost.*, 153).

En efecto, en esta concepción de la novela, el diálogo no es sólo la forma narrativa que suele ser predominante (Cfr. *Dost.*, 11), sino también una concepción filosófica del hombre y de su posibilidad de comprender el mundo. Según esta visión, es en el enfrentamiento dialógico con el otro (el otro ser humano, la otra posición ideológica, el otro texto) donde se halla la posibilidad del auto-descubrimiento y del conocimiento del mundo.¹⁴

Las ideas de Mijail Bajtin en torno a la novela y a la literatura en general, conocidas en Occidente, sobre todo a través de traducciones, en los últimos veinte años, han sido ya eficaces puntos de referencia en trabajos críticos sobre la literatura latinoamericana,¹⁵ a pesar de las imprecisiones debidas al distanciamiento de las versiones originales y de ciertas incoherencias que los mismos planteamientos bajtinianos no llegan a resolver.¹⁶ Llamando la atención sobre este aspecto, Emir Rodríguez Monegal ha afirmado que “las complejidades y contradicciones de las teorías de Bakhtin (la ortografía del nombre no está establecida) sobre la novela no han impedido su aplicación a la crítica de la nueva narrativa latinoamericana”.¹⁷ De esta manera, el crítico uruguayo señala la pertinencia

13. “La imagen carnavalesca (. . .) tiende a abarcar y a reunir los dos polos de un proceso de formación o los dos extremos de una antítesis: nacimiento/muerte, infancia/vejez, alto/bajo, frente/trasero, elogio/improperio, afirmación/negación, trágico/cómico, etc., de manera que el polo superior de la imagen biunívoca refleje el inferior, a la manera de las figuras en las cartas de la baraja. En otras palabras: los contrarios se encuentran, se odian mutuamente, se reflejan el uno al otro, se conocen y se comprenden el uno al otro”. *Dost.*, 153.

14. Entre las múltiples formulaciones que ilustran esta idea central del pensamiento bajtiniano, hemos elegido las siguientes:

“No me torno consciente de mí, no llego a ser yo mismo más que revelándome por el otro. Los actos más importantes, constitutivos de la consciencia de sí, se determinan con relación a otra consciencia (a un “tú”). La ruptura, el aislamiento, el encerramiento en sí son la razón fundamental de la pérdida de sí. (. . .) El hombre (. . .) al mirar al interior de sí, mira en los ojos del otro, o a través de los ojos del otro (. . .) No puedo prescindir del otro, no puedo llegar a ser yo mismo sin el otro; debo encontrarme en el otro, hallando al otro en mí (en el reflejo, en la percepción mutuas)”. “Plan dorabotki knigi *Problemy poetiki Dostoevskogo*”, *Kontekst* (Moscú) 1976. p. 300-301. Citado por T. Todorov: artículo citado. p. 616. Subrayados y paréntesis en la citación de TT.

15. Véase al respecto el artículo citado de E. Rodríguez Monegal.

16. En la visión bajtiniana de la literatura, por ejemplo, hay ejes fundamentales como la polifonía y la tradición carnavalesca que no siempre se encuentran bien articulados. Por otra parte, el concepto de novela y de “lo novelesco” remite en algunos casos a toda la tradición “cómico-seria” a que nos hemos referido (podría hablar de rasgos novelescos en los diálogos socráticos, por ejemplo), mientras que en otras oportunidades se aplica exclusivamente a la novela que surge desde el Renacimiento, distinguiendo entonces entre la novela monológica (que no sería “novelesca” según la primera acepción) y la novela polifónica, que aquí intentamos caracterizar.

17. Art. cit., p. 401.

de las categorías bajtinianas al estudiar fenómenos como el modernismo o la vanguardia latinoamericanos, y también al trabajar la obra de narradores contemporáneos como Jorge Amado, Carpentier, Cabrera Infante, Sarduy, Borges, Lezama Lima, Manuel Puig o Vargas Llosa. Este trabajo se basa precisamente sobre esa asunción, puesto que Roa Bastos (al menos en YES) forma parte a nuestro juicio de ese grupo de nuevos narradores para cuya comprensión cabal los conceptos de dialoguismo, de parodia, de carnavalización y de novela polifónica, son fundamentales.

Después de esta sucinta —y por tanto incompleta e imprecisa— revisión instrumental del concepto bajtiniano de polifonía, volvamos al tema central de nuestro trabajo, situándonos en el tercer anillo de la rueda y refiriéndonos a esa suerte de rebelión (paródica, carnavalesca) de los textos “compilados” contra el poder autorial de ES.

1. LOS OTROS: LA ALTERIDAD INTERTEXTUAL PERIFERICA.

“Tú no eres tú sino los otros”.
YES. 202.

El juego intertextual es la carne de la novela. Está presente desde el título, que asume intertextualmente ese otro *título* (“El Supremo”), portado en la serie histórica por el Dr. Francia, pero lo maneja en el presente de la enunciación narrativa.¹⁸ Lo hallamos también en el autoparódico pasquín inicial. Lo encontramos de múltiples formas en el funcionamiento dialógico interno al personaje central (por ejemplo: la Circular Perpetua *tejida* por las intrusiones críticas de voces y escritos anónimos), tal como hemos intentado mostrar en “YO/El: primeras claves. . .”.

Sin embargo, es aquí, en la órbita de los *Otros* (o de *Ellos*, si quisiéramos guardar la simetría pronominal), en el anillo de las contrafiguras dialógicas externas a ES, donde esta operación intertextual se hace más evidente. Es en este nivel donde se produce un enfrentamiento más abierto, una verdadera batalla campal de los textos (con sus respectivos emisores, espacios textuales y perspectivas, igualmente enfrentados).

El *Compilador*, organizador de la materia narrativa al interior del mundo ficcional, no es —como veremos— un inocente y pasivo *copiador* de textos preexistentes, sino un activo y “tramposo” productor de un nuevo discurso intertextual que ha seleccionado, jerarquizado, combinado y *alterado* estos textos para exacerbar las confrontaciones múltiples y producir así, con esos choques diametrales, las chispas que pongan la rueda en movimiento y produzcan un *efecto de realidad* total, de totalidad en conflictivo movimiento.

18. Cfr. Jean Andreu: “Modalidades del relato en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos: lo Dicho, el Dictado y el Diktat” (*Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*, Poitiers. Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers. 1976. p. 69.

1.1 Comencemos por intentar una descripción y clasificación de esta multiplicidad de “extratextos”. Las fuentes extratextuales son legión, tal como lo establece la Nota Final del Compilador (467) y como lo expresa también Roa Bastos en su denso trabajo (auto) crítico sobre la novela.¹⁹ Allí, después de explicar algunos cambios realizados durante el proceso de escritura, afirma:

Fenómenos que ocurren en la *literatura derivada o variada de las literaturas*. // Desde los Enciclopedistas a Raymond Roussel, pasando por Lau-trémont y Céline, desde Montaigne a Baudelaire, desde Pascal a Ponge, desde Rabelais a Queneau, se desarrolla este *interjuego* (hecho a base de préstamos, de alusiones, de *plagio deliberado*, de *alteraciones también deliberadas de textos y documentos*) entre los elementos de la naturaleza, del medio paraguayos y la cultura, particularmente de la cultura francesa.²⁰

Lo explicitado aquí por el novelista es sólo una parte de la cantidad de textos incorporados al relato. Ante este espectro tan amplio, se hace necesario entonces dotar a estos materiales de algún tipo de sistematización. Tal vez la más coherente hasta el momento sea la propuesta por Martin Lienhard. Según él. “los hilos que se entretajan en este texto (novelesco) provienen esquemáticamente de tres tipos de literatura”.²¹

1.1.1 En primer lugar, coloca las “obras historiográficas, crónicas de viajes, etc., contemporáneas o posteriores a la existencia del Doctor Francia, ‘modelo’ del personaje novelesco”. Este primer grupo adquiere especial importancia, a mi juicio, debido a su relación con ese proyecto de “contrahistoria”, “intrahistoria” y “tranhistoria” que según el mismo Roa Bastos intenta realizarse en la novela.²² A mi manera de ver, las fuentes más importantes de este grupo serían las obras de Julio César Chaves, los hermanos Robertson, Rengger y Longchamp y Bartolomé Mitre.²³

19. “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo”: *Escritura*, 4, julio-diciembre de 1977, pp. 167-195.

20. *Ibid.*, p. 180. El subrayado es mío. En una reciente carta a Jacques Leenhardt donde intenta dar cuenta de las relaciones entre su obra y el medio cultural francés, Roa Bastos confirma este planteamiento, designando esta suerte de proyecto de intertextualidad total que es YES, como “. . . une écriture conçue comme une *poétique des citations*”. “Escriture et libération / Lettre à Jacques Leenhardt”: *Landemains* (Berlín) 27, Abril de 1982, p. 13.

21. “Apuntes sobre los desdoblamientos, la mitología y la escritura en *Yo el Supremo*”: *Hispanía*, 19, 1978, p. 6.

22. Un detallado y laborioso estudio de este estrato puede encontrarse –junto con abundante bibliografía– en el trabajo de Georges Martin “Reperes pour une étude de la ‘compilatoire’ historique dans *Yo el Supremo*”: *Imprévue*, Centre d’Etudes Sociocritiques, Université Paul Valéry, Montpellier, Numéro Special, 1977 pp. 37-55. El mismo Lienhard incluye una nota con la bibliografía básica.

23. J.C. Chaves: *El Supremo Dictador* (Buenos Aires, Ed Nizza, 1958, 1a. ed: 1942), John P. y William P. Robertson: *Letters on Paraguay* (3 vols, Londres, 1839), J. Rengger y M. Longchamp: *The Reign of Dr. Joseph Roderick de Francia in Paraguay* (Londres, 1927), Th. Carlyle: “Dr. Francia” (*Critical and miscellaneous essays*, v. IV Londres 1943, p. 261-321, 1a. ed: 1843), F. Wisner de Morgestern: *El Dictador del Paraguay Dr. José*

1.1.2 Una segunda categoría estaría integrada por “la literatura mundial en un sentido amplio” (Lienhard: *ibid.*). Aparte de los autores franceses mencionados por Roa Bastos más arriba, habría que incluir, entre otros, a Cervantes, Sade, William Blake, Borges, Guimarães Rosa, la Biblia, los clásicos griegos y romanos, y al propio Roa Bastos en lo que se refiere a su obra anterior.²⁴

1.1.3 Una última categoría estaría formada por “la tradición oral (y la mitología) especialmente guaraní” (Lienhard: *ibid.*), estudiada por el mismo Lienhard a partir de la idea de que el “sustrato mitológico” es el más difícil de detectar, pero resulta fundamental para comprender la formación de los personajes y sus dobles y la estructura novelesca en general.²⁵

La triple división de la rueda en esta órbita responde básicamente a este criterio, aunque se extiende fuera del campo estrictamente literario para comprender la apropiación paródica no sólo como “préstamo” de textos escritos, sino como “lectura” de lo cultural en cada uno de los tres ámbitos. El esquema circular adopta la triple división en el anillo relativo a los *Otros*, pero sólo explicita algunos de los ejemplos resaltantes de cada sector.

1.2 Ahora bien, ¿cómo funciona ese *interjuego* de todas esas variadas fuentes? De maneras también muy diversas, habrá que responder. Las formas de apropiación del “*texte étranger*”, como lo llama Georges Martin, cubren una amplia gama, desde la cita textual —registrada o no— de amplios párrafos y pasajes enteros, hasta simples frases y palabras. Estas apropiaciones a veces son referidas de acuerdo a las convenciones bibliográficas.²⁶ En múltiples oportunidades, sin embargo, la citación es tan poco ortodoxa que se convierte en burla paródica de la investigación académica.²⁷

En muchas otras ocasiones, el texto apropiado se incorpora sin marca de ninguna especie que lo diferencie del texto-huésped o que establezca su origen. En este sentido hay que reconocer la importancia de la biografía de Francia escrita por Julio César Chaves, sin duda el libro más “saqueado” y “sonscado” por el compilador, y en la mayoría de los casos sin ningún tipo de referencia. *Caspar de Francia* (Buenos Aires, Ayacucho, 1957, 1a. ed. 1923. Prólogo y notas de J.C. Chaves). B. Mitre: *Historia de Belgrano y de la Independencia argentina*. (Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1876-1877, 1a. ed. 1858. 3 vols.).

24. Una ilustrativa comparación de textos de YES con los de algunos de los autores que acabamos de mencionar es presentada por Peter Turton en su artículo “*Yo el Supremo*, una verdadera revolución novelesca”: *Texto Crítico*, 12, enero-marzo, 1979, p. 10-60.

25. Sobre la presencia de lo mítico en YES, véanse las afirmaciones de Roa Bastos (Entrevista con Raquel Chaves, *Diálogo*, 37, 1974. Cit. por R. Bareiro Saguier: “La Historia y las historias en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos”, *Seminario sobre Yo el Supremo*. . . , ya citado, p. 28); así como “The Mythical Origins of *El Supremo*”, de Sharon K. Ugalde (*Journal of Spanish Studies - Twentieth Century*, VIII, 1-2, Invierno de 1980, p. 293-305).

26. Véanse por ejemplo las citas y referencias en la p. 213.

27. En la p. 211, se transcribe literalmente del libro de Chaves, pero se transpone el sentido recto de la citación al identificar el texto como “Comentario de Julio Cesar”, induciendo la confusión irrisoria con la obra del homónimo emperador/cronista romano.

si a cada página de la novela se cruza el lector con elementos tomados en forma literal o glosada del historiador paraguayo. Por otra parte, es esta la obra que mayormente permite al compilador ponerse en contacto con documentos y cartas relativos al Doctor Francia.

1.3 Pero vayamos al texto mismo. Tomemos dos ejemplos de un mismo pasaje, el llamado “Cuaderno de Bitácora”, especie de variante del “Cuaderno privado” (293-314), para mostrar evidencia de algunas de las afirmaciones que acabamos de hacer y presenciar algunas de las modalidades del juego intertextual y del trabajo del compilador.

Cuando el joven Supremo es conducido Paraná abajo en la hedionda *sumaca* de su padre, debe soportar su incesante y autoapologética “voz tutorial” que realiza un largo recuento de sus hazañas:

En 1774 me ascendieron a capitán. Veinte años de duro bregar. Entera fidelidad a nuestro soberano. Tres años más tarde presté a la corona el más importante servicio de mi carrera. Fui comisionado para inspeccionar secretamente la situación en que se hallaban establecidos los vasallos del Rey Fidelísimo en las márgenes del río Igatimí (. . .) Me infiltré a todo riesgo en el silencio *da noite* y por dos ocasiones, en el mencionado bastión ocupado artera y traidoramente en aquellos días por los portugueses-brasileiros (. . .) // Nuestro *jefesinho*, el oficial D. Joseph Antonio Yegros (. . .) dio la orden de simular una retirada. *Isso era querer enganar ao macaco com banana pintada. Encender vela sem pabilo*”. (305-306. El subrayado es mío).

Si rastreamos el origen de este texto, encontraremos en Chaves (23-24) la cita de una encomiosa carta del Gobernador del Paraguay donde se hacen resaltar, *casi* en idénticos términos, el valor y la fidelidad de Don García Rodríguez de Francia, padre del dictador Francia en la serie histórica. El “casi” es fundamental, puesto que los cambios (mano del compilador de por medio) convierten la citación no registrada en una parodia y modifican en consecuencia sustancialmente la significación del texto original.

Primer cambio: El original relata en tercera persona. Se trata de un informe que implica un reconocimiento (tal vez merecido, pudiera asumirse) por parte de una autoridad calificada. El texto paródico narra en primera persona y se convierte así en una insostenible autoalabanza que por su propio tono se hace poco creíble y produce el efecto contrario al pretendido: la repulsión del personaje que se autoencomia.

Segundo cambio: Se deslizan en el texto paródico algunas palabras y hasta frases en portugués (subrayadas en la cita) que denuncian como lusitano (no menos traidor que los “portugueses brasileiros” que decía combatir) a quien pretende demostrar su “entera fidelidad a nuestro soberano”, refiriéndose al Rey de España.²⁸

28. Aun la presencia o intrusión de palabras portuguesas en el habla de Don García parece provenir de la misma fuente. Según Chaves, “. . . en una carta dictada por Don García

Así se mueven los textos en la novela. En este ejemplo, un documento, tomado a través de su citación en un texto histórico-biográfico (sin registro de ninguna de las dos fuentes), es modificado sustancialmente por medio de la imitación/transformación paródicas, e incorporando al tejido de la novela con una significación diferente, opuesta, a la del original. A través de este expediente, entre otros, el padre de ES aparece en la ficción como repulsivo, autoritario, injusto, egoísta, recalcitrante y agresivo, y se hace así merecedor de toda rebeldía y represalia por parte de su hijo.²⁹

Para dialogar con esta imagen paterna tan negativa, en el mismo espacio textual se produce un desplazamiento, a través del *interjuego* con otros varios textos, hasta llegar al polo opuesto: la visión del padre como un pobre anciano indefenso sufriendo a la hora de su muerte la terca negativa de su rencoroso hijo a su propuesta de reconciliación y mutuo perdón. El episodio a que me refiero es uno de los más interesantes casos de intertextualidad en la novela, puesto que muestra la articulación de varias versiones de la misma anécdota y el esfuerzo del compilador por acentuar el choque de las perspectivas a través de la modificación de los textos originales. Veamos cuales son las diferentes modalidades intertextuales referidas al mismo episodio:

1.3.1 La versión original escrita muy posiblemente sea la recogida en sus *Letters on Paraguay* por los hermanos Robertson:

Many years before Francia became a public man, he quarrelled with his father, though I believe the latter was in the wrong. They spoke not, met not for years; at length the father was laid on his death-bed, and before rendering up his great and final account, he earnestly desired to the latter, but he refused the proffered reconciliation. The old man's illness was increased by the obduracy of his son, and without mutual forgiveness taking place. He conceived his soul to be endangered by remaining at enmity with his first-born. Again a few hours before he breathed his last, he got some of Francia's relatives to go to him and implore him to receive the dying benediction of his father. He refused: they told him his father believed his soul could not reach heaven unless it departed in peace with his son. Human nature shudders at the final answer which that son returned:—"Then tell my father that I care not if his soul descend to hell". The old man died almost raving and calling for his son José Gaspar. (vol. II, Letter XLIII, p. 297-298).

1.3.2 La anécdota es incorporada al cuerpo central del relato. Allí aparece narrada por el joven Supremo como si hubiera ocurrido tras el asalto a la *sumaca* por el tigre, cuando tiene lugar esa especie de parricidio imaginario (308-310), en un contexto de marcada irrealidad (sueño, alucinación o fantasía incontrolada) y en Yaguarón, el pendolista poco avisado escribió como escuchó *haveren* y *teneren*, de genuina procedencia lusitana." (p. 22, Subrayado de Chaves).

29. A este respecto, véase especialmente el relato de la agresión sufrida por el joven Supremo, donde su rencor y su defensa aparecen plenamente justificados: p. 306-307.

un tono extremadamente sarcástico y agresivo. En contraste con la versión que asumimos como original, sin duda incriminatoria, en este caso resulta casi imposible condenar a ES, a quien más bien tenemos por víctima de los desafueros paternos.

1.3.3 La versión de los Robertson es citada textualmente en nota (310), pero en una traducción inaceptablemente liberal que suprime, modifica y añade fragmentos con la evidente finalidad de aguzar su contraste con la de ES ³⁰.

1.3.4 En la misma nota, el compilador se refiere al ensayo ya citado de Thomas Carlyle, donde se narra el mismo acontecimiento, pero apenas da importancia a esta versión, puesto que, siendo el ensayista inglés más contemporizador, no contribuye a acentuar el contraste como él lo desea. Es interesante notar aquí sin embargo la intervención del juicio del compilador, en abierta violación de su supuesta “neutralidad”, cuando califica el relato de Carlyle como “menos patético”. Algo parecido ocurre poco más adelante, cuando llama “feroz libelo” a una obra de Fray Mariano Bel-Asco.

1.3.5 Finalmente, el compilador atribuye a Fray Bel-Asco y al Doctor Ventura (corresponsales en la ficción de apócrifas cartas fraguadas en gran parte por el mismo compilador a base de textos tomados de Chaves) una última versión del episodio (311). Es en esta última modalidad donde se alcanza el extremo contrario en cuanto a la imagen del viejo Francia. Según los apócrifos corresponsales, el “anciano en trance de morir (. . .) desesperó pidiendo perdón a su hijo”. Entretanto, el “mal hijo” le respondió con “la más rotunda y despiadada” negativa. Finalmente, el anciano muere alucinado “con la aparición de su hijo que entraba a la habitación, envuelto en una capa roja (. . .)”.

He incurrido en esta larga referencia en el intento por mostrar con algún detalle —en la valoración múltiple y contradictoria de un mismo episodio y sus protagonistas— una de las formas de esa guerra textual que constituye uno de los procedimientos dialógicos básicos de la novela. Desde el ángel desvalido, hasta el prepotente satán. ES va apareciendo así como fruto de la confrontación de perspectivas extremas —incluyendo la propia— conscientemente llevadas a extremo por el compilador.

1.4 Parece ahora llegada la hora de contemplar este proceso en su conjunto esbozando algunos de sus efectos. En primer lugar, hay que hablar del logro de un cierto realismo, de una relativa credibilidad para el personaje y su discurso, aun en medio de lo fracturado y fantástico del relato. A través de la *filtración* documental, ES puede hablar con el lenguaje del Doctor Francia, jugar con su mundo de referencias culturales europeas y paraguayas, escribir acercándose a su estilo, adquiriendo así un cierto grado de *autenticidad* (más que de verosimilitud). No está aquí sin embargo, el objetivo del procedimiento intertextual. El personaje de ficción se acerca a su modelo histórico para romperlo finalmente. El ánimo de la semejanza es paródico.

³⁰. Traduce por ejemplo “he refused” por “se mantuvo inflexible en su rencorosa negativa”; cambia “my father” por “ese viejo”.

Un segundo y más importante efecto es el surgimiento del juego polifónico.³¹ Los mismos personajes y acontecimientos son vistos desde diversas perspectivas, narrados por distintas voces con acentos diferentes, interpretados de manera conflictiva, excluyente. Cada uno de los ángulos de visión, cada una de las fuentes de discurso es “respetada” como “sujeto plenivalente” (Bajtín) capaz de dialogar de tú a tú con los potenciales poderes de la enunciación dentro del mundo imaginario. Si a nivel político, los personajes combaten contra el monopolio del poder en manos del Dictador Supremo, a nivel textual, los discursos infractores se enfrentan también a la dictadura autorial.³²

Con este enfrentamiento incesante se pretende por otra parte alcanzar un alto grado de ambigüedad, de “opacidad” (Roa Bastos), de relatividad, una sistemática desestabilización del sentido único, de la certeza fija, de la unilateralidad. Este mismo efecto, importa resaltarlo, se busca también en la novela a través de otros medios, como el carácter polivalente de los símbolos (el cráneo simboliza a la vez la muerte y la posibilidad de renacimiento, el pensamiento, el otro, etc.) o la indeterminación del status de la narración (lo narrado puede tomarse como sueño, desbocada imaginación, creación de una ficción dentro de la ficción, recuerdo torcido por la chochera de ES, etc.).

Finalmente, la intertextualidad contribuye al desnudamiento del proceso constructivo del relato, a la posibilidad de su desconstrucción. Podemos leer el texto. Podemos leer en él sus fuentes y rastrearlas. Podemos presenciar la distancia y el camino entre uno y otras. Las palabras, los discursos, no están allí exclusivamente como vehículos para representar el mundo funcional. Además de ser signos, de nombrar otras realidades, están allí por su propio valor representativo como discursos, son representados para que exhiban sus peculiaridades, su diversidad, sus enfrentamientos. El relato es así, en cierto sentido la historia de su construcción, el dictarse del dictado, el escribirse de la escritura, el corregirse de ambos; además de nutrirse y proyectar una red de relaciones con la serie referencial histórica.

Pero busquemos ahora quién está por detrás de este complejo tejido.

31. Al describir el Cuaderno Privado, el compilador juega con el doble sentido y la doble alusión de lo polifónico, banalizando lo que en un principio apunta hacia uno de los procedimientos narrativos fundamentales del relato con la referencia a la afición musical de ES: En la doble columna (“Debe” y “Haber”) del cuaderno de comercio usado como diario por ES, “palabras, frases, párrafos, fragmentos, *se desdoblán*, continúan, se repiten o invierten en ambas columnas en procura de un imaginario balance. Recuerdan en cierta forma las notaciones de una partitura *polifónica*. Sabido es que el Supremo era buen músico; al menos excelente vihuelista, y que tenía veleidades de compositor.” (p. 23, El subrayado es mío).

32. Tanto en “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo”, como en “*Écriture et libération*”, Roa Bastos apunta hacia la proyección ideológica de esa insurrección textual. En el primer trabajo (p. 177) habla de la novela como “réplica subversiva y transgresiva (desde la autonomía de la ficción) de la historia oficial” paraguaya. En la carta a Leenhardt, inscribe más bien esta insurrección textual dentro de un proyecto de liberación cultural del Paraguay y América Latina en general al parodiar los discursos de culturas dominantes, especialmente la francesa en el caso de YES. Cfr. p. 13

2. EL COMPILADOR: INTERMEDIACION DES-AUTORIZADORA.

Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, este ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros.

YES, 467.

Unos de los aspectos de más difícil resolución interpretativa en la novela es el que se refiere a la figura del compilador. Tanto su estatuto narrativo como su función y significación última presentan un alto grado de complejidad. Intentamos acercarnos a estas interrogantes.

2.1 A primera vista (y a la luz de algunas afirmaciones del propio compilador) pareciera necesario vincular esta “compilación” con una forma de trabajo académico serio en la que un investigador recopila (pero también estudia, selecciona, organiza, clasifica, interpreta, anota y presenta) una serie de textos “perdidos”, dispersos o no previamente vinculados, produciendo con su ejercicio “científico”, “neutral”, “objetivo”, un conocimiento nuevo.

Inmediatamente, sin embargo, una observación más cuidadosa nos muestra que no se trata de una compilación “ortodoxa” sino precisamente (y al menos en una primera instancia) de su parodia. La compilación revela su torcedura y aparece entonces como un juego (el compilador se ríe de lo compilado y de sí mismo; el lector puede ser su cómplice), como una transgresión (el compilador insurge contra la norma unívoca de ES) y como un engaño (el compilador es un “tramposo” que altera lo compilado y “embauca” así al lector).

Y sin embargo, aun después de este primer desenmascaramiento, no podemos sino admitir que el compilador funge en la novela como el organizador de la materia narrativa (es él quien la recoge, selecciona, ordena, titula y anota) y también por ello quien “da la palabra” a las distintas instancias narradoras (trátese de personajes, desdoblamientos de personajes, antes abstractos, objetos, etc.) dentro de la compilación. En otras palabras, se nos presenta como el árbitro, no sólo de la *dispositio*, sino también de la *elocutio* del relato. Así que algunos delindes sobre su rol narrativo se hacen imprescindibles.

A pesar de que en algún momento del discurso novelesco se menciona oscura, ambigua y pícaramente al compilador en relación con un “Senhor Roa”,³³ nadie pensaría seriamente en identificarlo con el *autor real*. Se trata evidentemente de otro juego intertextual, de otro guiño de ojo al lector cómplice, que más bien termina por confirmar el anonimato y la imposibilidad de identificar al compilador, figura interna de la ficción novelesca, con el novelista “de carne y hueso”.

33. La alusión tiene lugar en una nota (p. 376) donde supuestamente se cita un informe de Correia da Camara. Nótese que el mismo compilador rechaza la atribución del nombre.

En segundo lugar, teniendo en cuenta la mencionada supremacía del compilador sobre las otras voces narrativas, conviene también distinguirlo de esa categoría narrativa que ha venido a denominarse “hablante básico” (o también “hablante implícito”, “autor implícito” o “enunciador básico”).³⁴ Partamos para este deslinde del intento de Raúl Bueno Chávez por definir al hablante básico:

El orden que finalmente tiene la obra, la inteligencia instalada en ella y el sentido que se desprende de todo ello, constituyen en su conjunto estructural, la base poética (ficticia) de los relatos, a la que denominaremos siguiendo un uso ya acreditado por la crítica literaria latinoamericana, hablante básico. Esta entidad o nivel textual “determina” no sólo qué momentos del acontecer interesan a la narración, y en qué orden (dispositivo) deben aparecer, sino también qué voces (elocutio) deben encargarse de comunicarlos. (. . .) En todo caso se trata de una categoría distinta del autor material del texto —del cual viene a ser una creación— y del narrador —al que en cierto modo pre-existe—. Ella concierne a la intencionalidad constructiva plasmada en el texto narrativo a modo de un inteligible, de una razón de coherencia y sentido. Integra aspectos tales como la estructura narrativa, la disposición de las historias, la opción entre distintas perspectivas (ideológicas, narrativas —de las historias—, espaciales, temporales —de los personajes—), la selección intencional y la correlación de personajes, tiempos, lugares y acontecimientos, el orden y la designación de los “libros”, capítulos y secuencias, la inclusión de epígrafes y —asunto muy importante acá— la delegación de la voz a los diferentes narradores ficticios.³⁵

El compilador de YES es sin duda diferente de este “enunciador básico”, puesto que este último no es una entidad personal (un personaje o un ente personificado) ni representada en el texto. Es más bien una categoría responsable de toda la estrategia narrativa. Puede ser inferida a partir del relato que ella determina, pero nunca habla directamente (a pesar de su nombre convencional) sino sólo a través del (de los) narrador (es) que vienen a ser como instrumentos vicarios de su estrategia general. Siempre es, además, un ente implícito. Aunque también debe diferenciarse nitidamente del “autor real”, podría proponerse como su forma

34. Recientemente, en un trabajo sobre Guillermo Meneses aún inédito, Javier Lasarte sugiere esta última designación de “enunciador básico” que parece más adecuada, puesto que no alude —como las otras— a un sujeto personal.

Al comienzo de la primera entrega de este trabajo hice la aclaración de que me proponía trabajar por el momento al nivel del *enunciado*, con excepción de estas aclaraciones instrumentales que seguirán, donde entraremos circunstancialmente en el plano de la *enunciación*.

35. “Sobre la enunciación narrativa: de la teoría a la crítica literaria (a propósito de la novelística de M. Puig)”. Inédito. p. 4 y 15 del manuscrito. El mismo Raúl Bueno sugiere como otras fuentes que se refieren a este asunto: W.C. Booth: *The Rethoric of Fiction* Chicago, 1961. F. van Rossum-Guyon: “Punto de vista o perspectiva narrativa”. *Eco*. 163. 1975. p. 21-22. Nelson Osorio T.: “Lenguaje narrativo y estructura significativa en *El Señor Presidente*”. *Escritura*. 5/6. 1978. p. 144. R. Jara y F. Moreno: *Anatomía de la novela*. Valparaíso. Ediciones Universitarias. ¿1972? p. 90-91. Ducrot y Todorov: *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Buenos Aires. Siglo XXI Argentina. 1974. p. 370-371.

de presencia en el relato. Es, podríamos decir finalmente, el principio de coherencia interna, las reglas del juego del texto narrativo.

Debemos por tanto admitir que el compilador (que sí está representado, que sí es personal —y además personaje, como veremos—, que sí habla directamente) no coincide con esa instancia del “enunciador básico”. Es más bien su principal proyección, su principal instrumento, una nueva instancia intermedia que implementa su estrategia al interior de lo narrado y —en lo que se refiere a la *elocutio*— una suerte de “supernarrador” o narrador organizador de los demás narradores.

2.2 Ahora bien, una vez diferenciado el narrador del autor real y del enunciador básico, y propuesto como “supernarrador”, organizador de las demás voces narrativas, podemos preguntarnos cuál es su función y significado en la novela. Podría decirse a este respecto que el compilador ejerce un doble trabajo: funciona por una parte como una solución narrativa de índole técnica, pero también como proposición conceptual en sí misma significativa.

2.2.1 Como modo técnico narrativo, la compilación permite enfrentar un tema sumamente vasto y complejo y superar hasta cierto punto los agotados modos tradicionales del relato.³⁶ El compilador funcionaría así en principio como ese “supernarrador” extradiegético que hemos mencionado. capaz de modular los múltiples narradores “de segundo grado”, respetando su autonomía para expresarse y confrontarse su carácter de sujetos plenarios de sus respectivos discursos, sin la sujeción a un dictador autorial dentro del mundo de la ficción. Aunque este carácter recto, neutro, extrínseco a la acción narrativa, resulta bastante discutible, como veremos enseguida, el compilador cumple en cierta medida con esta función “técnica” (pero también en sí misma significativa) de posibilitar que las fuentes de la narración existan, se manifiesten e interrelacionen de manera más libre y autónoma.

2.2.2 Esta modalidad narrativa de la compilación tiene un sentido aún más hondo, en coherencia con la visión del mundo y la literatura que impregna y manifiesta la novela. La figura del compilador encierra una propuesta conceptual, una concepción “anti-autorial” de la literatura, para la cual el escritor no es un Creador, un diocencillo caprichoso, omnisciente, omnipotente y por tanto monológico (como el que en algunos momentos quiere ser ES); sino más bien un Artesano³⁷ que, desde una perspectiva particular —no única ni superior— trabaja sobre materias primas culturales ya elaboradas, digeridas, codificadas por otros.³⁸ Muy de

36. ARB: “Algunos núcleos. . .” p. 184.

37. Citando a Marcel Duchamp, Roa es enfático al respecto: “La palabra ‘creación’ me produce pavor (. . .) En el fondo yo no creo en la función creadora del artista. Este es un hombre como cualquier otro. (. . .) La palabra ‘Arte’, por el contrario, me interesa mucho. En otro tiempo, a los artistas se les designaba con una palabra que yo prefiero: artesanos.” Loc. cit. p. 184.

38. Esencial en esta concepción es la idea de la escritura como *producción* de un texto, una idea relativamente reciente en la teoría y la crítica literarias, pero que procede en esen-

acuerdo con esta visión, el proceso de la escritura es precedido en la novela por el de la lectura, tal como lo expresa el compilador en su Nota Final,³⁹ y no como una creación *ex nihilo*, donde se privilegia la originalidad como valor fundamental.

2.3 De esta manera, aunque funciona como organizador del relato, el compilador no funge de exorcista, taumaturgo o deicida, sino que se autopostula de hecho como una suerte de modelo del trabajador cultural. Es un artesano (¿tejedor?) que elabora un texto, un nuevo tapiz textual con hilos de diversas procedencias, texturas y colores. Es un tejedor que a medida que va produciendo el tapiz, va apareciendo él mismo en el diseño. Al tiempo que compone, teje la novela, el compilador es así constituido, tejido por ella.

En consecuencia, lo que observamos al leerla no es tanto un resultado, una obra concluida, sino un proceso, un trabajo, un camino. Este proceso puede preverse en un sentido positivo (la rueda de la rueca que va hilando) o desconstruccionista (la película al revés: la rueda/rueca girando —como en nuestro esquema circular— en la otra dirección). Entre el texto final y las fuentes textuales a que ese texto remite, está la elaboración/alteración de esas fuentes; es decir, la *producción* (pero también la trampa, el embaucamiento, lo ideológico en acción) del texto narrativo.⁴⁰

Esto significa, por tanto, que el compilador no es ni un instrumento pasivo, ingenuo, al servicio de lo compilado (una especie de vitrina donde lo compilado puede mostrarse), ni tampoco una especie de sustituto o vicario igualmente pasivo del autor real. El compilador permite la existencia autónoma de las instancias secundarias de la narración, pero no desaparece en ellas. Se levanta más bien como un nuevo anillo de la rueda, como una nueva instancia de alteridad que viene a oponerse dialógicamente a lo compilado (y también en cierta forma al autor real) para producir una nueva iluminación y un nuevo movimiento.

cia de concepciones bastante tradicionales que conciben el trabajo artístico como anónima artesanía colectiva (las catedrales medievales, las tradiciones orales) más deudora de una tradición, de un oficio, que de la originalidad y el genio individuales. Algunos teóricos contemporáneos hacen prevalecer la idea de *producción* por sobre la de *creación*, enfatizando la importancia de las condiciones (sociales, culturales, individuales) en que tal producción tiene lugar, y también el carácter artesanal del trabajo del artista. Véase: *Para una teoría de la producción literaria* (Caracas. Ebuca. 1974), de Pierre Macheray (p. 70-71) y *Lectura política de la novela* (México. Siglo XXI. 1975), de Jacques Leenhardt (p. 20).

39. Tal es la proliferación de textos preexistentes citados en la novela de una forma u otra, que las afirmaciones del compilador citadas como epígrafe de esta sección podrían llegar a aceptarse como cercanas a la realidad. Sin embargo, pocas líneas más adelante, sus palabras se autodescalifican, revelándose como parte del juego ficcional, al incluirse a sí mismas (“... hasta esta nota final...”) en lo compilado.

40. “La conversión del autor ‘creador’ en narrador-compilador (según el concepto tradicional del *narrador* como enunciador del discurso narrativo) da lugar al hecho de que la narración aparezca ante el lector (interno y externo) en el proceso de *elaboración* del texto, en el mismo momento en que se va construyendo y en que esta construcción/desconstrucción no sólo altera sino que va estructurando dialécticamente su propia pertinencia.” ARB: “Algunos núcleos...” p. 189. subrayado y paréntesis de ARB.

2.4 De esta manera, el compilador deja completamente de ser extradiegético, ajeno a la acción narrada, como se había descrito en un comienzo. Y no sólo porque de hecho sea también un personaje, un protagonista/narrador en una de las microhistorias injertadas por él mismo en el texto principal,⁴¹ sino también porque viene a integrarse como otro indispensable nivel de alteridad tanto respecto de ES y otros narradores “de segundo grado”, como del autor. Según Roa Bastos,

(. . .) no sólo se integra (el compilador) a la trama novelesca, sino que lo hace como verdadera figura protagónica; se convierte en el núcleo de la constelación coral de voces por las que se definen los inexistentes personajes (. . .). (artículo citado: 189).

Es como si el compilador, actuando desde la periferia de la rueda como núcleo organizador de la polifonía, se convirtiera en un otro centro (o más bien antcentro) de poder autorial, en una intermediación des-autorizadora (y valga aquí toda la ambigüedad de la palabra) capaz de rivalizar, de oponerse dialógicamente, tanto a la autoridad del dictador/autor supremo (flecha en dirección hacia el centro de la rueda), como a la autoridad del autor real o dictador autorial en potencia (flecha centrífuga). Rival, retardador del primero y distanciador del segundo, el compilador se propone así como doble dialógico de ambos, capaz de neutralizar sus intentos de dictadura monológica. Esta es en mi óptica la principal función del compilador y el significado último de su presencia en la obra. Es un agente desestabilizador del sentido recto, un desmontador permanente de la univocidad y también un denunciante/practicante del embaucamiento ideológico.

En efecto, el compilador puede verse como uno de los polos de poder (un antipoder) des-autorizador que se opone: a) a la autoridad de ES, al ser un transgresor profesional de su pretendida univocidad y el revelador de los secretos (el cuaderno privado, las críticas del “TU” colectivo, etc.) que son garantía de su dominio; y b) a la autoridad del autor real, que queda distanciado por su intermediación del objeto narrativo, de manera tal que queda impedido para determinar “abusivamente” el relato.

Finalmente, el compilador aparece como un agente de relativización que desnuda/denuncia los mecanismos ideológicos (que él mismo practica) al permitirnos verlos en paródico funcionamiento.

La batalla de los textos (que implica por supuesto la de personajes, ideas, palabras, acciones, símbolos, interpretaciones diversas de todo lo anterior) es exacerbada por el compilador de manera consciente con el objeto de develar la falsedad radical de todo monologuismo, de toda visión parcial, unilateral, cerrada, excluyente, dogmática. Así que podríamos perfectamente poner en labios de ese compilador (si no fuera porque tal vez le parecería absoluta y demasiado seria para él) una de las frases escritas por uno de los desdoblamientos críticos de ES (la “Letra desconocida”) al margen de la Circular Perpetua:

Uno siempre se equivoca; la verdad comienza de dos en más. (109)

41. Me refiero específicamente al relato de la “pluma con lente recuerdo” y la forma como el compilador (convertido en este pasaje en narrador-protagonista en primera persona) la obtuvo por medio de uno de los descendientes de Patiño: p. 214-218.

3. EL LECTOR FICTICIO: INFINITO CENTRIFUGO O INSTANCIA DE LA MULTIPLE LECTURA.

“(. . .) *al servicio del no menos ficticio y autónomo lector*”.

YES, 467.

Así como el título y las primeras palabras del pasquín que abre la novela (“Yo el Supremo. . .”) nos remitieron al centro del discurso narrativo, dotando de un eje a nuestro esquema circular, es ahora la última frase de la obra (las palabras con que se cierra la Nota Final del Compilador, citadas arriba como epígrafe) la que nos remite al elemento más periférico de la rueda: el destinatario ficcional del relato, el lector ficticio, a quien caracterizaremos como un lector *múltiple, autónomo y activo*.

3.1 En una de las “vueltas” de su circular perpetua, el Supremo Dictador se dirige a sus oficiales y subalternos civiles y les manda que:

Lean muy atentamente las anteriores entregas de esta circular perpetua de modo de hallar un sentido continuo a cada vuelta. No se pongan en los bordes de la rueda, que son los que reciben los barquinazos, sino en el eje de mi pensamiento que está siempre fijo girando sobre sí mismo. (114)

Quiere EL allí un lector *único* (uni-formado, unívoco), *dependiente* del poder autoritario de la Circular y *pasivo*, simple receptor/aceptador de un discurso prefabricado, concluido, cerrado. El lector ideal que postula la novela es totalmente lo opuesto. No puede situarse *en el eje* del pensamiento de ninguno de los narradores, puesto que el carácter polifónico del relato boicotea sistemáticamente toda posible ubicación (interpretación) fija del (de los) discurso (s) novelesco (s). El lector no puede, por tanto, ubicarse sino *en los bordes* de la rueda y recibir allí los “barquinazos” producidos por los continuos choques dialógicos, las paradojas, las fracturas internas del relato y del protagonista narrador, por la batalla intertextual y el “embaucamiento” a que lo somete el compilador.

3.2 Tendrá por tanto también que ser concebido como lector *múltiple*, como una pluralidad de lectores actuales y posibles. La obra quiere abrirse así a “las innumerables posibilidades que las lecturas, que los lectores tienen de rehacer el texto vacío, opaco y ambiguo”.⁴² Como dice ES, “no hay punto fijo para juzgar” (143). Cada lector lee desde su nivel y desde su perspectiva; es decir, desde alguna de las múltiples posiciones posibles de la periferia, tal como puede observarse en el diagrama circular.

3.3 Ese lector es también “*autónomo*”, como lo llama el compilador. No está determinado tiránicamente por ese compilador, ni por el autor real (que está distanciando), ni por ES (que está relativizando) a optar entre la aceptación y el rechazo de una proposición ficcional unívoca. Más allá del “tómelo o déjelo” del texto monológico, el tapiz textual pide de él una *interpretación*, una “lectura”

42. ARB: “Algunos núcleos. . .” p. 193.

re-creadora. Y esta hermenéutica final sólo es posible si se cumple la última característica mencionada: que el lector sea *activo*, que rehaga, reescriba el libro al leerlo. Así lo ha dicho Roa Bastos, glosando a Blanchot, al hablar de la lectura como “esta actividad de co-realización de un texto”⁴³

Para YES, esta es otra manera de estar inconclusa, de ser obra abierta, de seguir en presente y en movimiento. La novela misma postula la posibilidad de nuevas lecturas, de nuevas interpretaciones:

Lo que es enteramente visible nunca es visto enteramente. Siempre ofrece alguna otra cosa que exige aún ser mirada. Nunca se llega al fin. (214).

4. IN-CONCLUSIONES: TOTALIZACION Y RELATIVIZACION, LOS DOS MOVIMIENTOS DE LA RUEDA.

“Nos vamos deslizando en un tiempo que rueda también sobre una llanta rota. Los dos carruajes ruedan juntos a la inversa. La mitad hacia adelante, la mitad hacia atrás. Se separan. Se rozan. Rechinan los ejes. Se alejan”.

YES, 214.

Como los carruajes de Correia y Belgrano, que “ruedan juntos a la inversa”, nuestra rueda se mueve al tiempo en las dos direcciones. Es capaz de girar hacia adelante, positivamente, impulsada por una *fuerza totalizadora*, por una voluntad constructiva y expansiva. Pero también de moverse en sentido contrario: retrocede, desconstruye, impulsada por una *fuerza relativizadora*, por una voluntad destructora y desestabilizadora. Como hemos visto, toda afirmación, toda certeza tajante, ve alzarse ante sí el abismo de la duda, la figura de su contraparte, la fractura sistemática de todo lo absoluto, hasta alcanzar la autodenostación de ES, del compilador y de quien podría sentirse como el mismo autor real “incorporado” a la novela a través de alusiones ambiguas y paródicas.

Observemos primero el giro hacia adelante. YES tiende a su manera a ser la *novela total*, el libro que logre encerrar entre sus tapas la entera realidad, decir toda la verdad, contemplar todas las posibilidades. Este proyecto utópico que reaparece cíclicamente en la historia de la literatura (Mallarmé, Borges)⁴⁴ está también en YES. Responde a la ilusión del *Libro* (así, con mayúsculas, como en la última palabra del texto compilado - 456) que comprenda todos los elementos de la realidad.

En la novela de Roa Bastos, esta voluntad expansiva se manifiesta en la continua tendencia a la expansión del mundo representado y de la significación. En

43. ARB: “El texto cautivo” (1). *Quimera*. 17. Marzo, 1982, p. 10.

44. Aunque el tema es una constante en ambos autores, véase especialmente: Mallarmé: “Le livre, instrument spirituel”, *Oeuvres Complètes*. Galimard, 1956 p. 378-382. Borges “La biblioteca de Babel”, “La escritura de Dios” y “El Aleph” (*Obras Completas*. Buenos Aires. Emecé. 1974. p. 465-471; 596-599; y 617-628).

varios niveles y sentidos, el texto se expande, a partir de núcleos mínimos hasta alcanzar dimensiones totalizantes, tanto en lo histórico,⁴⁵ como en lo geográfico, lo cultural, etc. A este proyecto totalizador contribuyen también la compilación, que integra al espacio novelesco fuentes literarias, historiográficas míticas, de múltiples procedencias (recuérdese la heterogeneidad de materiales de que habla Bajtin); así como también los abundantes desdoblamientos y espejos y la proliferación verbal/escrituraria, que puebla barrocamente los vacíos con personajes, ideas, palabras, símbolos, etc.

4.2. Ahora bien, la totalización en YES posee una modalidad propia: aparece como un fenómeno predominantemente visual. Si pensamos en la obra borgiana, más que a “La biblioteca de Babel”, se acercaría a “El Aleph” (o a “The crystal egg”, de H.G. Wells); es decir, un instrumento mágico óptico que permitiera la contemplación simultánea de la totalidad. Sería algo así como un *mandala* budista, donde un sistema de símbolos potenciados al máximo, intenta hacer visible el Todo. La diferencia está, por supuesto, en que en la novela, este *efecto de realidad* total se produce a través de una escritura, de un texto narrativo que propone sus propios símbolos visuales de totalidad como la “pluma con lente-recuerdo” (214-218), que incorporaba a la escritura las cuatro dimensiones (lo escrito, lo visible en movimiento, lo fónico y “una cuarta dimensión intemporal”) o el prisma alquímico (440).

Son estas relaciones las que nos han llevado a proponer un gráfico circular que intenta (y por supuesto no puede conseguir totalmente) hacer visible el funcionamiento del mundo ficcional de YES. Este círculo propuesto se acerca en muchos sentidos a la imagen caleidoscópica,⁴⁶ puesto que la figura lograda a través de espejos contrapuestos en ese instrumento óptico responde en varios sentidos al funcionamiento narrativo de la novela que hemos descrito hasta ahora. Se trata de una imagen circular (mandálica también por su forma externa y sus cuadrantes simétricos) de la totalidad que es al tiempo integradora pero conflictiva; en la que se observa un movimiento contradictorio (los cuadrantes del caleidoscopio parecen girar en direcciones opuestas, negándose, comiéndose unos a otros); que es en sí misma portadora de una afirmación (fuerza constructiva) y

45. Si pensamos por ejemplo en la duración del tiempo narrado, notaremos como, a partir de horas o poquísimos días (no está claramente definido) que abarca la acción real en torno a la muerte del dictador y a la búsqueda del autor del pasquín, esta duración se va expandiendo a través de diversos recursos (referencias, recuentos, transposiciones, superposiciones, anacronismos, etc.) hacia el pasado y el futuro hasta cubrir todo el período dictatorial, toda la vida de ES, toda la historia paraguaya, etc.

46. YES fue acertadamente calificada por Domingo Milliani de “construcción caleidoscópica” (“El dictador, objeto narrativo en *Yo el Supremo*”: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 4. 1976. p. 119). Una interesante aplicación a la crítica de este “metáfora visual” es la realizada por Jaime Alazraki en “62, modelo para amar: novela caleidoscopio” (*Revista Iberoamericana*. 116-117. Julio-diciembre. 1981. p. 155-163). No está demás recordar que un caleidoscopio es un “aparato óptico consistente en un tubo con dos o tres espejos inclinados de tal manera que, al mirar por un extremo ciertos objetos puestos en el otro, se ven multiplicados y formando figuras simétricas”. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Julio Casares. Barcelona. G. Gili 1975. p. 139.

es sus sistemática negación (fuerza deconstructiva). La relevancia que hemos dado a lo visual, a lo conflictivo, a lo móvil y a lo inconcluso en nuestra exposición halla una nueva expresión (de valor ilustrativo, no confirmativo) en las palabras de ARB. Hablando de “Lucha hasta el alba” —su primer cuento, presentado como antecedente de YES— nos dice:

Cuando hacia 1968 comencé a compilar *Yo el Supremo*, encontré el cuento esfumado entre las páginas del *Tratado de la pintura*, de Leonardo de Vinci, libro que yo aprecio particularmente y que me enseñó a *ver el sentido del mundo como un vasto jeroglífico en movimiento pero cuyos signos son tal vez indescifrables*.⁴⁷

4.3 De manera que así como hay una fuerza constructiva, totalizadora, hay también una tendencia inversa, una fuerza relativizadora. La realidad representada no es simple, armónica, esquemática o inmóvil, sino todo lo contrario. La fragmentación del protagonista narrador y la lucha entre sus partes y respectivos discursos; la indeterminación cronológica; la ambigüedad y polisemia de los símbolos, situaciones narrativas, personajes, ambientes, etc.; la figura y funciones del “tramposo” compilador, la parodia, los juegos de palabras, las constantes paradojas gramaticales, semánticas y accionales, entre otros elementos, contribuyen a constituir el mundo ficcional como una realidad compleja, conflictiva, “caótica”, en peremne movimiento.

Se propone así un mundo narrado tendiente a la totalidad, pero su resolución última o explicación absoluta aparecen como imposibles desde una perspectiva humana. Consecuentemente, todo esfuerzo de afirmación unívoca, toda respuesta monológica o dogmática, portan en sí su propia negación. Este podría pensarse como el principio axial de toda la novela: todo aquello que se propone a sí mismo como *la verdad*, es falso. Y lo más saludable será entonces rebajarlo, relativizarlo, desplazarlo de ese pedestal que no le corresponde.

Esta negación, esta autodestrucción, tampoco son, por supuesto, absolutos. Poseen la ambivalencia de lo paródico y lo carnavalesco, según Bajtin, la “fiesta del tiempo regenerador y regenerador, de la muerte y el renacimiento” que “creaba un doble desentronizador”.⁴⁸ Así, en YES no se aniquilan las perspectivas, los personajes, las instancias de significación, sino que se “desentronizan”, se relativizan, se rebajan a su condición de *parte*, de fragmento de una totalidad abarcadora, de una “lectura” entre otras posibles.

Esta ambigüedad, esta opacidad del mundo novelesco es el terreno donde se hace posible la polisemia. El diálogo y la polifonía no son entonces sólo recursos narrativos. Representan una concepción de la literatura, los desdoblamientos, el juego intertextual, las fuerzas dialogantes, los dobles movimientos paradójicos, ese presente irresuelto, conflictivo, en peremne proceso, de la no-

47. “Nota del autor sobre “Lucha hasta el Alba”. (ARB: *Antología personal* México. Nueva Imagen. 1980. p. 185).

48. “El carnaval y la literatura”, loc. cit. p. 115.

vela, proponen una manera de ver el hombre, la comunicación humana, la sociedad. Pero en lugar de constituirse como un nuevo monologuismo mesiánico de cualquier signo, parodian y denuncian los existentes; en cambio de un *ready-made* sistema de respuestas para ser consumido o rechazado, ofrecen un no-sistema de preguntas, de conflictos, donde la búsqueda y el hallazgo son aún posibles.

Como en el caso de Bajtin respecto de Dostoievski,⁴⁹ podría acusarse a esta posición de eclecticismo, relativismo o pretendida neutralidad ideológica. Ese será siempre el riesgo de negarse a la afiliación, a la capilla, a la tranquilizadora etiqueta de los monologuismos. Ya Bajtin preveía la posibilidad de esta crítica. Después de afirmar enfáticamente que la polifonía no significa la ausencia evasiva del “autor” (su “lavarse las manos”), sino más bien su distanciamiento para dar lugar al punto de vista ajeno,⁵⁰ aclara:

No vemos ninguna necesidad de especificar que el enfoque polifónico nada tiene en común con el relativismo (ni tampoco con el dogmatismo). Debemos decir que tanto el relativismo como el dogmatismo excluyen cualquier discusión, cualquier diálogo auténtico, al volverlo innecesario (el relativismo) o imposible (el dogmatismo). La polifonía, como método artístico, se sitúa enteramente en otro plano. (Dost., 59)

Este otro plano es precisamente el que Roa Bastos diseña para YES. La novela no es un punto de llegada, sino una plataforma de lanzamiento. No es un juicio condenatorio o reivindicativo sobre determinado aspecto de la realidad social, política, estética o moral. Es más bien la arena donde las diferentes visiones y proposiciones se enfrentan. No se trata de ausencia de posición o de respuesta. Su respuesta consiste precisamente en institucionalizar la búsqueda de sentido como actitud propuesta por el texto; en convertir los hallazgos en nuevas preguntas; en proponer el texto literario, no como una posición terminada, definitiva, estática, sobre la realidad; sino como un camino siempre por seguir hacia el conocimiento y la comprensión de la realidad.

49. T. Todorov dice al respecto: “Se ha comprendido muy frecuentemente en forma equivocada la interpretación que hace Bajtin de la obra de Dostoievski, atribuyéndole la idea de que en Dostoievski todas las posiciones son equivalentes, y el autor no tiene opinión propia. No; lo específico reside en que los personajes pueden, en esas novelas (las polifónicas), *dialogar* con el autor: es la estructura de la relación lo diferente, no su contenido.” Artículo citado: p. 625-626. Paréntesis de C.P.: subrayado de T.T.

50. “Aquí es oportuno enfatizar una vez más el *carácter positivamente activo* de la nueva posición del autor en la novela polifónica. Sería absurdo pensar que en las novelas de Dostoievski la consciencia del autor no se expresara en absoluto. La consciencia del creador de la novela polifónica está constantemente presente en toda la novela. Pero la función de esa conciencia y la forma de su carácter activo son diferentes de las de la novela monológica. (. . .) La actividad conclusiva del autor de la novela monológica se manifiesta particularmente en el hecho de lanzar una mirada objetivamente sobre todo punto de vista que no compartía, cosificándolo en diferentes grados. Por el contrario, la actividad del autor Dostoievski se manifiesta en el hecho de elevar cada uno de los puntos de vista en debate a su máxima fuerza y profundidad, hasta el límite de su capacidad de comprender. El procura revelar y desarrollar todas las posibilidades semánticas yacentes en aquel punto de vista (. . .). (Dost., 59) Subrayado en el original.

Dejemos que lo diga Augusto Roa Bastos, con su palabra que no intenta ser la última:

(. . .) la littérature a toujours représenté pour moi une façon de vivre (. . .) pas tant la presomptueuse ambition de déchiffrer les énigmes de l'existence et du monde (ces rêves utopiques de la raison) que la plus modique nécessité de pressentir et de m'expliquer mes propres énigmes (. . .) Je n'ai jamais cru, par ailleurs, que la littérature doive uniquement remplir les rôles d'un exercice esthétique pour la jouissance de minorités ni, au pôle opposé, d'un acharnée activité dénonciatrice, vindictive ou testimoniale. Tout cela est implicite dans une littérature qui se produit sur le foyer de son temps et de sa société. Si l'oeuvre est valable ses réussites de réalisent à l'intérieur de la conception même du narratif. C'est là que la subjectivité individuelle, en amalgame avec la conscience historique et sociale, l'imagination avec la passion morale, peuvent octroyer à la littérature ses pleins pouvoirs de mise en question et d'illumination de la réalité.⁵¹

Caracas, enero-junio de 1982.

51. "Ecriture et libération", loc. cit. p. 11-12.