

PODER DE LA MUSICA, MUSICA DEL PODER (VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE *YO EL SUPREMO*)

Fernando Moreno Turner

Transcribir la voz de la memoria colectiva. Escribir el eco de las resonancias de la Historia. Rescatar y recuperar la voz del pasado asimilándola a la conciencia del presente. Formular un texto ausente. Decir la oralidad por medio de los signos escritos. Tal vez de este modo podrían ser caracterizadas algunas series del proyecto narrativo de Augusto Roa Bastos, un proyecto inscrito en una cultura de naturaleza escindida en la que deben convivir español y guaraní, y para cuya realización el escritor ha tenido que indagar y sondear las modalidades pertinentes para la aprehensión y la expresión de ese mundo bilingüe.

Predominantemente oral, vehículo por excelencia de la comunicación, el guaraní no posee, dado su carácter de lengua dominada, las “letras de nobleza”; el español, la lengua “cultura”, lo oculta. Sin embargo es a través del guaraní que se exterioriza el sentir del pueblo y de la comunidad. Y la oralidad de esta lengua encuentra su realce y su prolongación en la música y la canción. Por esto no resulta extraño que en el universo narrativo de Roa Bastos irrumpen melodías, aparezcan —en forma reiterada— personajes que transmiten una sensibilidad afectiva, estética o social por medio del canto y la música que ellos mismos ejecutan.

Ya en los primeros relatos del escritor paraguayo se puede verificar la importante función asumida por la música, el sonido y los instrumentos en tanto manifestación de la permanencia y del sentir colectivo, en cuanto formulación de una determinada vinculación con intimidad del cosmos natural y social. La música es el nexo que permite unirse con estos espacios, llegar a esos recónditos dominios. Es un lenguaje especial y específico que posibilita, por ejemplo, el contacto entre Margaret y los “hombres libres del río”, en el relato que inaugura el volumen *El trueno entre las hojas*¹. En dicho cuento —“Carpincheros”— el ‘gualambau’ es el instrumento emisor de una “música profunda” con la que la niña llega a identificarse, a fusionarse: “La respiración de Margaret se acompasaba con el zumbido del gualambau. Se sentía atada misteriosamente a ese latido cadencioso encajonado en las barrancas (. . .) Dentro de él está Gretchen, dentro de él tiembla el pesueño corazón de su Gretchen. . .” (pp. 18 y 24).

¹ Augusto Roa Bastos: *El trueno entre las hojas*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1961, 22 pp. Las citas se hacen por esta edición.

Otros dos relatos de este mismo libro subrayan la importancia del canto y de la música. En “El viejo señor Obispo”, donde el protagonista aparece como el mensajero de un nuevo orden, entregado totalmente en favor de la causa de los pobres, de los oprimidos y los marginados, guiado por la solidaridad y el amor, la música del armonio y las canciones, son los elementos que hacen posible la comunión entre todos los que comparten una suerte similar y buscan una redención: “La voz del Obispo también se dejó oír. Se introdujo en la música y vibró en medio de ella dulcemente, sin vejez. Era una voz que recordaba cosas vividas, sueños y esperanzas que por fin se materializaban en una paz estática llena de bondad, de comprensión y de perdón; un clamor de la sangre, un clamor del espíritu que venía de lejos y ya no podía morir. Los mendigos dejaron de comer y se fueron acercando (. . .) los que tenían voz empezaron a cantar con el Obispo.” (p. 36). Solano Rojas, el personaje principal de “El trueno entre las hojas” se emparenta con el obispo de los pobres. El es el guía y redentor de los peones azucareros y el impulsor del efímero orden equitativo sustentado gracias al esfuerzo solidario de la comunidad. Instalado a orillas del río, con su acordeón y sus canciones rescata y revive su pasión amorosa y su batalla social. Después de muerto, su música —imprecedera como sus ideales— sigue escuchándose, “vivo y marcial” (p. 215).

“Aun después de muerto Gaspar en el monte, más de una tarde oímos la guitarra (. . .) En el silencio del anochecer en que ondeaban las chispitas azules de los muäs, empezábamos a oír bajito la guitarra que sonaba como enterrada, o como si la memoria del sonido aflorase en nosotros bajo el influjo del viejo”². También la música de Gaspar Mora, personaje ejemplar, se sigue escuchando después de su muerte. Porque esta figura, como otras que se han mencionado encarnan, por su fuerza creadora y la trascendencia de sus actos, la redención social, el destino y la voluntad colectivas, la permanente fuente de renovación enraizada en la comunidad. En otros relatos, posteriores a *Hijo de hombre* también aparecen personajes vinculados directamente con los instrumentos, con la música y la canción. Piénsese, por ejemplo, en la figura del padre evocada por el narrador de “Nonato”, o en el prisionero y torturado cantante de “Penal el Paraíso”³.

Hasta la fecha es en la novela *Yo el Supremo* donde este tema cobra un relieve particularmente significativo en la medida en que, además de presentar un mayor desarrollo, forma parte de un sistema intratextual cuyos elementos dominantes son la oposición sonido/silencio, la relación entre la oralidad y la escritura y el énfasis otorgado al diálogo como factor determinante en la estructura del texto.

2. Augusto Roa Bastos: *Hijo de hombre*. Editorial Casa de las Américas, La Habana. 1970, pp. 21-22.

3. “Nonato” en Augusto Roa Bastos: *Moriencia*, Monte Avila Editores, Caracas. 1969, pp. 17-24; “Penal el Paraíso”, en *Crisis* (Buenos Aires), 3, julio 1973, pp. 38-41.

*Yo el Supremo*⁴ posee una estructura predominantemente dialogística. Es un texto marcado y enmarcado por el diálogo. Una novela en la que se impone la voz del Supremo, de este personaje que, al hablar, interroga y se interroga. Instancia instauradora, la voz Suprema inaugura y dirige conversaciones y entrevistas, establece e interrumpe el diálogo con otros personajes. Una figura, en fin, que cuando dicta intenta establecer un diálogo con la comunidad y que, al escribir, dialoga consigo misma o con su otro Yo, es decir con el El.⁵

En distintas oportunidades se puede verificar la importancia de la voz del Supremo, de la voz de mando. Eco del sentimiento popular, expresión de la colectividad en un comienzo, la voz del gobernante será, posteriormente, voz de la autoridad, palabra del poder, manifestación de derecho y omnipotencia. La voz es, además, un factor que permite distinguir y diferenciar la diversas facetas del personaje:

Si el hombre común nunca habla consigo mismo, El Supremo Dictador habla siempre a los demás. Dirige su voz delante de sí para ser oído, escuchado, obedecido. (p. 24)

Y desde la perspectiva de Patiño:

Cuando su Merced dicta circularmente, orden del Perpetuo Dictador, yo escribo sus palabras en la Circular Perpetua. Cuando su Merced piensa en voz alta, voz de Hombre Supremo, anoto sus palabras en la Libreta de Apuntes (. . .) ¿En qué estableces la oposición Supremo Dictador/Hombre Supremo? ¿En qué notas la diferencia? En el tono, Señor. El tono de su palabra dicta hacia abajo o hacia arriba, vamos a decir con su licencia, según sopla racheado el viento ergañón que sale de su boca. Únicamente Vuesencia sabe *una manera de decir que dice por la manera*. (p. 319)

Junto con presentar una serie de variantes connotativas del habla y de la palabra (por ejemplo, la oralidad como encarnación de la tradición y como registro de la sabiduría popular; la canción como fuente de conocimiento —Cf. páginas 64, 98, 157—) el texto propone otras representaciones y concretizaciones del poder vinculadas directamente con la presencia de la voz y de la escritura. La música es una de ellas y, tal como se ha adelantado, este elemento funciona en el interior de un vasto y complejo sistema de relaciones que opone el sonido al silencio.⁶

4. Augusto Roa Bastos: *Yo el Supremo*, Siglo XXI Argentina Editores, Buenos Aires, 2a edición, 1974, 467 pp. Las citas remiten a esta edición. En el texto sólo indico la (s) página (s) correspondiente (s). Los subrayados son míos.

5. Desde otro punto de vista, *Yo el Supremo* puede ser considerada como una confrontación, un diálogo permanente entre la voz y la escritura del Supremo y la escritura del Compilador. Además, como es sabido, toda la novela es un continuo *diálogo de textos*.

6. Esta oposición, así como las que confrontan lo blanco a lo negro y el peso a la ingravidez son, en definitiva, representaciones simbólicas de la relación entre el Yo y el El, y se pueden rastrear, con distintos matices, a lo largo del texto. Sobre el funcionamiento de estas oposiciones remito a dos de mis trabajos anteriores sobre esta novela: "La noche triste de 'El Supremo'", en *Textos sobre el texto*. Centre de Recherches Latino-Américaines de

La música está presente en el cortejo que acompaña al gobernante (“... ruido de pífanos y redoble de tambor.”, p. 122); es una charanga que forma parte de ese cortejo que inspira temor y respeto, como decía Pascal.⁷ Es la música que se extiende por el territorio nacional gracias a la actividad desplegada por las bandas de los cuarteles de la capital y del interior, bandas formadas esencialmente por los “indiecitos músicos”, encarnación de la persona muchedumbre (p. 135). Creadas por el Supremo, las bandas de músicos son, en gran medida, el testimonio de las realizaciones del gobierno, de su autonomía e independencia frente a las potencias extranjeras; ellas atestiguan el bienestar, esplendor y prosperidad de la nación y de su pueblo, certifican el poder Supremo así como su legitimidad (id.).

Lo anterior explica que el gobernante se preocupe por el fomento y desarrollo de las bandas, que dicte una completa lista de pedido de instrumentos dirigida a los comerciantes de Itapúa (p. 189) y también explica su inquietud ante el silencio que, de pronto, parece imponerse a su alrededor. La música no debe cesar:

Oigo un silencio muy grande. Da orden a los comandantes de cuarteles que desde mañana todas las bandas de músicos vuelvan a tocar sin parar desde la salida a la entrada del sol. Su orden será cumplida, Excelencia. (p. 97)

La relación que se establece entre la música y el poder (y su legitimidad) no sólo se expresa por medio de estas formaciones instrumentales. También se exterioriza en un personaje que, por lo mismo, adquiere una relevancia singular. Se trata del tambor Efigenio Cristaldo.

Este personaje aparece introducido en el texto en un diálogo con Patiño. El secretario informa al Supremo de la petición de retiro del cargo de tambor mayor —puesto que ocupa desde hace treinta años— elevada por Efigenio. El gobernante reacciona ante tal solicitud y cita a Cristaldo a una entrevista. Pero antes del encuentro, y es algo que me parece significativo, caracteriza al personaje de la siguiente manera:

En el momento en que estoy echando las semillas para que surjan millares de músicos en este país de la música y la profecía, el tamborero decano, el mejor de mis tambores, *el que hacia del instrumento la caja misma de re-*

l'Université de Poitiers, Poitiers, 1980, pp. 25-45; “Escritura, Mito e Historia: a propósito de un episodio de *Yo el Supremo*”, ponencia presentada al XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Budapest, agosto de 1981. En todo caso es de consulta imprescindible el análisis del propio Roa Bastos: “Algunos núcleos generadores de un texto narrativo”, en *Escritura* (Caracas), No. 4, julio diciembre 1977, pp. 167-193, reproducido también en *L'idéologique dans le texte*. Travaux de l'Université de Toulouse-le-Mirail, Tome VI, 1978, pp. 67-95.

7. Y como repite, en la novela, el gobernador Velazco en su entrevista con el Supremo. Las palabras de Velazco pertenecen en realidad a Pascal (Cf. páginas 94 y 95 de la novela con *Pensées* No. 308-25 y 82-44, según el texto establecido por León Brunschwig; edición consultada Garnier Flammarion, París, 1976). Se trata de la apropiación de otros discursos, procedimiento recurrente en *Yo el Supremo*.

sonancia de mis órdenes, quiere llamarse a silencio. ¿Por qué? ¿Para cultivar victorias regias en el agua barrosa del lago! ¿Qué victorias hay sin tambores? (p. 191)

Aquí puede apreciarse inmediatamente el contacto directo que se establece entre el poder y el sonido. Pero la caracterización continúa en la escena de la entrevista o conversación entre Efigenio y el Supremo. Allí el tambor mayor reitera su solicitud y justifica su decisión, al mismo tiempo que da a conocer sus planes para el futuro. Lo que se dice me parece de singular interés y por eso me permito citar extensamente varios pasajes:

¿Por qué quieres ahorcar el tambor, Efigenio Cristaldo? Ya estoy viejo, su Excelencia. *Ya no me dan más las fuerzas para sacar del cuero el sonido que conviene al redoble de un Bando, de un Decreto, de una Orden, de un Edicto. Especialmente en la escolta de su Excelencia. Sabes que ya no salgo de paseo. Será también por eso entonces, Supremo Señor, que no me sale el son.* Yo estoy más viejo que tú y seguiré batiendo el parche del Gobierno, salga o no salga el son. (p. 200)

Unicamente me he permitido pedir a Su Merced me releve del puesto para el cual ya no sirvo, por viejo y *porque el tambor está cada vez más lejos de mí.* (. . .) Vea esto, Supremo Señor. ¿Qué es eso? *El callo que me ha formado el tambor de tanto apoyarlo en el pecho.* Tan grande como una joroba de cebú, *tan duro como una piedra.* Necesito palos muy largos, Señor, y *el son me sale sin fuerza.* En este callo debe estar enterrado todo el sonido que no te salió afuera. Te has jorobado, Efigenio. *Tú también cargas tu piedra,* en. (. . .) En la solicitud que has presentado dices que quieres *reintegrarte* a tu trabajo de chacrero como *plantador de maíz-del-agua* en el lago Ypoá. También es cierto eso, Señor. Pero el oficio para el que he nacido es el de *maestro de escuela.* No has dicho eso en tu oficio. No me animaba, Excelentísimo Señor, proponerme yo mismo para un oficio tan alto como el de maestro, aunque las dos cosas sean para mí la misma y única razón que me ha traído al mundo. (p. 201)

Si nos detenemos en el análisis de esta escena podemos verificar que en ella se distiende toda una red de relaciones, todo un sistema simbólico en el centro del cual se sitúa Efigenio Cristaldo en cuanto doble del Supremo.

La vinculación entre ambos personajes tiene como punto de partida el hecho de que existe una conexión necesaria entre el sonido emitido por el tambor y el poder que ese sonido da a conocer, pone de relieve y expresa: es la caja de resonancia de las órdenes del Supremo. Pero, además, otras situaciones referidas por Cristaldo lo convierten en doble del gobernante. Se sabe que Efigenio lleva ya muchos años en ese puesto, que ahora está viejo y sin energías y que su tambor se encuentran cada vez más lejos de su cuerpo. Todo esto también puede ser adscrito a la posición del Supremo. En efecto, si a Cristaldo no le “sale el son” (el son-ido), al gobernante no le sale la voz. Si Efigenio constata que existe una distancia cada vez mayor entre su persona y el instrumento emisor del sonido del

poder, en el Supremo se ha producido el divorcio ente el 'Yo' y el 'El', la separación entre el individuo y la colectividad, entre el gobernante y la fuente del poder de la cual no es más que un representante y un instrumento. Por lo demás, y en relación con esto último, la novela ofrece otras importantes escenificaciones de la distancia que ahora media entre las dos instancias (en particular el episodio de la caída del caballo en medio del temporal y el episodio del incendio). También se sabe que la última etapa de este proceso, su última fase, es la afasia del Supremo. Pérdida del poder o, más bien, pérdida de la legitimidad del poder corresponde a la separación definitiva entre el 'Yo' y el 'El', una separación irreversible e ineluctable, tanto más cuanto que el gobernante pierde la voz, que es perderlo todo:

El se desinteresa. Se desentiende. Abre la puerta. Se dirige al zaguán. Sale al exterior (. . .) Oigo que da el santo y seña al jefe de la guardia: ¡PATRIA O MUERTE! *Su voz llena toda la noche.* La última consigna que he de oír (. . .) Yo es El, definitivamente. YO—EL—SUPREMO. Inmemorial. Imperecedero. A mí no me queda sino tragarme mi vieja piel. Muda. *Mudo. Sólo el silencio me escucha ahora.* . . (p. 450).

El Supremo no reconoce su voz, no puede emitir sonidos. El Supremo no llama ni puede llamarse. Y si la relación entre lo transitorio —individual— y lo invariable e imperecedero —colectivo— se ha roto, es ahora la voz narrativa quien busca restablecer esa unión. Pero en su búsqueda sólo encuentra ecos, espejos, dobles en los que visualiza su situación, su actividad y su tragedia.

Estos dobles son múltiples (Mateos Fleitas, el negro Pilar, Amadeo Bompland, José Tomás de Isasi, Sultan, y muchos otros), y esta multiplicidad los convierte a su vez en representaciones de la colectividad que se descubre y se manifiesta ante el Supremo bajo la forma de un sinnúmero de individualidades. Y con respecto a Efigenio Cristaldo se pueden aún agregar algunos detalles. Recuérdese que le ha salido un callo en el pecho, una joroba dura como una piedra y que el Supremo compara con la piedra del poder absoluto. Este callo (lo calloso es lo callado, podría decirse parafraseando al Supremo) es una deformación física, pero también puede ser considerado como una representación de la enfermedad del poder absoluto, esto es, de la deformación del verdadero sentido y de la legitimidad del ejercicio de la autoridad cuando el individuo que lo detenta por delegación se separa de la fuente de ese poder. Y Efigenio Cristaldo, doble del Supremo, es consciente de esa separación pero, contrariamente a lo que ha manifestado el gobernante (que seguirá en el poder salga o no salga el son), decide retirarse e intenta recobrar la unidad perdida, la desaparecida identidad. De ahí que manifieste su intención de transformarse en maestro de escuela (actividad que le permitiría entrar en contacto directo con la comunidad) o en plantador de maíz-del-agua (lo que equivale a una reintegración en los orígenes, a un ingreso-regreso al tiempo imperecedero de la persona muchedumbre).

Pero los dobles no constituyen la única manifestación de la colectividad. El texto presenta también la multitud anónima, la configuración multitudinaria del

‘El’ que prepara el desquite. Y antes de que Patiño anuncie al Supremo la solicitud de Efigenio Cristaldo, el lector se entera de que ha habido un robo de flautas:

¿Qué has sabido del robo de las 161 flautas hurtadas del órgano que se hallaba en el coro del templo de la Merced? (...) todo lo más que se ha podido averiguar es que presumiblemente el músico Félix Seisdedos (...) es el que anduvo vendiendo las flautas al platero Agustín Pokoví como chatarra de plomo. Tampoco esto ha sido posible confirmar, Excelencia, pues el platero Pokoví murió poco después del hurto, de un ataque de apoplejía, y el citado esclavo y organista Seisdedos, *ahogado en un raudal*, el mismo día del temporal en que su Excelencia sufrió el accidente (...) Nuestras pesquisas se encaminan ahora hacia las escuelas públicas, pues he recibido informes de que *se han formado bandas secretas* de flautistas entre los alumnos de dichos establecimientos (...)

Ordena, Patiño que se deje sin efecto la investigación del robo. Agrega a la lista de instrumentos músicos que ya te he dictado la cantidad de 5000 flautas pequeñas *para su distribución a cada uno de los alumnos de las escuelas públicas*. Ordeno, además, que en cada una de ellas se formen bandas de flautines con los discípulos mejor dotados. (pp. 190-191)

Junto con una serie de detalles significativos (el hecho de que se piense que las flautas fueron vendidas como chatarra de plomo, que el organista haya muerto durante el temporal la noche en que el Supremo cayó de su cabalgadura, que se sospeche de los alumnos de las escuelas públicas) llama la atención que el gobernante ordene la suspensión de la investigación y que, aparente paradoja, aumente el número de instrumentos que deben distribuirse entre los estudiantes. Al respecto puede decirse que el Supremo no puede desconocer la existencia del movimiento subterráneo que se gesta, bulle y se organiza en distintos estratos y espacios. Más aún, en lugar de reprimirlo, de atacarlo de raíz —y tal vez porque sabe que eso es imposible— lo alienta y lo alimenta, deja que progrese y se desarrolle. Tal actitud, que se ha verificado en relación con el robo de las flautas, se repetirá en el momento en que Patiño le informe acerca de lo que sucede en la Casa de Huérfanas y Protegidas. Ese es uno de los lugares donde se incuba el proceso de retorno a la fuente de la soberanía y el poder, allí se vive una suerte de efervescencia revolucionaria (p. 435). Sin embargo, el Supremo ordena que se retiren los espías que vigilan la Casa (p. 352)

La voz del Supremo es la voz del poder. La música acompaña y representa el poder. Pero el tambor mayor se retira, las bandas de músicos se organizan y reorganizan con otros fines, el Supremo se encamina hacia la mudez. De ahí que, imposibilitado para dar voces, incapaz de reconocer su voz, de reconocerse a sí mismo (pp. 417, 418, 423), el gobernante se sume —afónico y afásico— en el silencio absoluto. Producida la escisión entre el individuo y la colectividad, el gobernante ingresa en el supremo silencio:

. . . a medianoche, bajarás a las mazmorras (. . .) Lo bueno, lo mejor de todo es que nadie te escucha ya. Inútil que te desgañites en el absoluto silencio (. . .) Silencio de tumba (. . .) (p. 455)

En la oscuridad, en los subterráneos, en medio de ese silencio, el Supremo es pasto de las larvas que lo comen “*a toda mandolina al son de sus laúdes y laúdes*”. Esta música mortal prefigura los sonidos clamorosos (la voz hasta entonces ausente) que se preparan, la verdadera voz multitudinaria que puede ahora retomar (o que retomaré algún día) el lugar que le corresponde. De la música del poder se ha pasado, entonces, al poder de la música.

Indudablemente, esta visión más que fragmentaria de un aspecto de *Yo el Supremo*, aunque insinúa algunas, omite sin embargo un sinnúmero de alusiones significativas que conforman la red de relaciones simbólicas que el texto propone y formula.⁸ Considérense, entonces, estas líneas, como el preludio de una interpretación, en espera de otras lecturas y transcripciones de este texto polifónico, verdadera ópera magna de la narrativa hispanoamericana actual.

Centre de Recherches Latino-Américaines
Université de Poitiers.

8. Con respecto a la función de la música y del silencio sería necesario también establecer los vínculos que se manifiestan entre estos factores y otras situaciones o aspectos reiterados en la novela, tales como los bailes, la sordera, la memoria. Sin olvidar, por cierto, su imbricación con los argumentos desarrollados a propósito de la palabra, el lenguaje y la escritura. He aludido a algunos de estos temas en los capítulos dedicados a *Yo el Supremo* en mi tesis doctoral *La imagen de la dictadura en la 'Nueva novela' hispanoamericana*. Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1979, 462 pp. mecanografiadas.