

**HISTORIA y MITO EN YO, EL SUPREMO DE  
AUGUSTO ROA BASTOS**

Lilia Dapaz Strout  
*Recinto Universitario de Mayagüez*

"No entiendes que la leyes simbólica.  
Los entendimientos torcidos no pueden  
captar esto. Interpretar los símbolos  
literalmente... Al menos léeme bien. Hay  
símbolos claros /símbolos CB:J.:ID3'.  
*YES 111*

"¿Pueden oír lo que no digo, ver claro en  
lo obscuro? Lo dicho, dicho está. Si solo  
escucharan la mitad, entenderían el  
doble. Yo me siento un huevo acabadito  
de poner". *YES 186*

"Tacha esta imagen de la tierra-madre.  
No entrará en el magin de estos hijos de  
mala madre". *YES316*

"Para ver bien las cosas de este mundo,  
tienes que mirarlas al revés. Después  
ponerlas al derecho". *YES 351*

El interés y la admiración que ha suscitado la obra de Augusto Roa Bastos ha tomado muchas formas: una considerable atención crítica en forma de libros y artículos en revistas especializadas y periódicos, numerosos simposios y congresos convocados para dis

cutir y analizar su producción y varios premios internacionales. La culminación del reconocimiento público al que se ha hecho merecedor se produjo con el otorgamiento del "Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes" a fines de 1989 y que recibiera de manos del Rey Juan Carlos en Alcalá de Henares durante la Semana de la Lengua en abril de 1990. Como el Premio Nobel de Literatura, pero al cual Roa Bastos ha sido mencionado como candidato, el Premio Cervantes se otorga no por una obra en especial, sino por el trabajo de toda una vida de un escritor que ha contribuido a enriquecer el legado cultural hispánico, por lo que no se limita a escritores peninsulares.

El aludido Premio Cervantes resulta adecuado a un creador de ficciones que ha manifestado un gran interés en el ilustre Manco de Lepanto, al cual Roa alude a menudo en *Yo el supremo* (al igual que al *Quijote*) y al que confiesa haber "plagiado". Por su parte, la crítica ha destacado los numerosos rasgos cervantinos en dicha novela: la incorporación de mitos, estructuras y *motifs* extraídos de otras fuentes, el uso de la intertextualidad, la novela como parodia, la construcción

de un abismo, la autoreflexividad, la duplicación interior, la proliferación de dobles, la presencia de pares antitéticos, entre otras características.

*Yo el supremo* (1974) 1 la segunda novela de Roa, y la que nos interesa especialmente en nuestro trabajo, ha provocado no sólo abundantes comentarios hemerográficos, sino también en forma de libros. Los críticos que se han ocupado de ella han encontrado una rica y compleja estructura lingüística y novelística. Uno necesita de los comentarios de Juan Manuel Marcos, Alain Sicard, Jean Andreu, Rubén Bareiro Saguier, Fernando Moreno Turner, Luis María Ferrer Agüero y muchos otros, para iluminar nuestros propios esfuerzos de entender todas las posibilidades que una primera lectura sugiere. El autor mismo ha hecho comentarios sobre su obra. Su trabajo como crítico y un sinnúmero de entrevistas, artículos y cartas que expresan

la actitud del escritor ante su propia actividad, son muy útiles para penetrar en el proceso creador de una novela de la cual Roa ha fingido no ser el autor, sino el compilador.

El texto de *YES* está tejido con elementos provenientes de una multitud de otros escritos de diferente origen: míticos, bíblicos, históricos y literarios. Al practicar la poética del plagio, Roa rechaza el término de creador y prefiere adoptar el de compilador o acopiador. Rechaza las nociones de originalidad, del yo lo dije primero, y de la creación. La originalidad estaría en el uso que se hace de las fuentes. Al adoptar un método mítico y al reducir su tarea a la de compilador, Roa minimiza su propio quehacer y reduce la importancia de su rol para exigir la creatividad del lector. Por tratarse de un texto simbólico, lo que leemos no es sólo la creación del autor sino la suma del esfuerzo conjunto de éste y el lector que es incorporado a la obra y debe participar activamente en el proceso creador.

Muchos son los estudios encaminados a subrayar el contenido histórico, ideológico, político, intertextual y carnalesco de *YESo*. La lectura crítica ha tendido a destacar uno y otro de varios enfoques posibles: se la ha leído como un documento social, se ha examinado su potencial político o las implicaciones políticas o se han subrayado sus ramificaciones históricas. Pero en general creemos que algunas de esas interpretaciones son literales y no penetran en el universo latente y profundo que el texto sugiere.

No hay dudas de que la novela ofrece varios niveles de lectura porque además de lo lingüístico y lo histórico está lo legendario y folklórico, lo actual, lo mítico y lo simbólico. Uno necesita no sólo leerla, sino releerla para extraer todo el esplendor de su significado. Su dificultad -sí, hay que admitirlo, es perversamente difícil de leer su extensión de 467 páginas densas, por las notas al calce, impiden captar en la primera lectura toda la riqueza de su contenido.

Hay numerosos artículos sobre *YES* que han detallado amplia y minuciosamente la deuda de Roa a los documentos, obras históricas y de viajeros, escritos sobre la figura real de José Gaspar Rodríguez de Francia, que es en parte -pero sólo en parte- el protagonista de *YESo*. Lo que llama la atención es la presencia *verbatim ac litteratim* de fragmentos (parágrafos o secuencias enteras) que provienen de otros escritores, Pascal por ejemplo, o de discursos oficiales, trozos de archivos, así como el trabajo de antropólogos que han recogido

mito~ por transmisión oral y también de otra novela de Roa, *Hijo de hombre* (1960).

Algunos estudiosos han empleado mucha energía y sabiduría tratando de relacionarla con las novelas de la dictadura o demostrar la relación exacta entre *YES* y la historia del Paraguay durante el gobierno de Francia. En un primer momento, la crítica la asimiló a las de la dictadura por haber aparecido en 1974 a poco tiempo de *El recurso del método* de Alejo Carpentier y de la posterior, en 1975, de Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*. Preocupados por catalogar a *YES* desde la perspectiva de la novela del dictador, se les escaparon a los críticos ciertos aspectos que son muy importantes de destacar.

Hay algunos elementos que no pueden confirmarse históricamente, pero sí remontarse a los mitos que Roa ha inyectado o injertado en su novela basada en un componente histórico. Según Juan Manuel Marcos, "ya sabemos que esta novela está basada, no tanto en el personaje histórico del doctor Francia, como en el mito que le ha sobrevivido. Y es que los mitos no se transmiten y perduran a través de los libros de historia, los documentos, ni clase alguna de escritura, sino a través del lenguaje oral, de voz en voz, de generación en generación"(p. 55? .

Para Marcos, Roa ha creado un personaje que resulta ser un símbolo mítico y "resultaría absurdo buscar una explicación racionalista, verosímil, realista de su naturaleza, su conducta, sus facultades" (p. 56). Este personaje mítico se mueve en un universo novelístico también mítico, característico de las novelas experimentales. Para Marcos "la cantidad de mitos que desfilan por *Yo el supremo* es impresionante" (p. 56). Al ser el mito del Supremo doble por la conjunción en su persona de un "YO: la conciencia temporal del Supremo; y ÉL: el mito que sobrevive al doctor Francia; creemos que gran parte de su significación se apoya en un mito universal: el de los mellizos" (p. 57).

Marcos recuerda en la misma página que el signo zodiacal de Roa es el de los mellizos, es decir Géminis, por haber nacido el 13 de junio. Nos sorprende, pues, que entre los tantos mitos aludidos o

narrados aparezca el de los mellizos (*YES* 144) Y que el autor emplee el mecanismo del doble a lo largo de toda la obra.

El personaje central se crea con elementos que provienen de la historia, de la fabulación creada por el autor y con características tomadas de ciertos mitos, entre otros, el de Orfeo, Edipo, Osiris, Hércules y Filoctetes, como también de personajes bíblicos, entre otros, Adán, Moisés, Josué y Jesús. La novela contiene elementos realistas e históricos, así como míticos y literarios, pero también mucho de lo que Charles Mauron<sup>3</sup> llama el mito personal. Mauron considera que todo personaje de alguna importancia representa una variación de una figura mítica profunda y que existe una correspondencia entre la estructura dramática de la obra y un fantasma fundamental del escritor. El fantasma profundo del escritor se personaliza al parecer en el tema de los mellizos ya que a través de su narrativa ha mostrado una fascinación especial por la duplicación, el doble y los hermanos enemigos.

Como *YES* admite numerosos niveles de lectura, no han faltado los estudios sobre la presencia de los mitos indígenas incorporados a la obra o sobre la relación de El Supremo ( en adelante *ES*) y el tema del héroe universal según las investigaciones de Otto Rank y Lord Raglan. Sin embargo no se han hecho críticas desde la perspectiva de los arquetipos de Jung aunque hace tiempo que *YES* reclama una lectura que emplee las propuestas de la psicología profunda.

Muchos elementos asociados con el narcisismo, la especularidad, la presencia de motivos paranoicos y excrementales así como las constantes situaciones edípicas invitan a una lectura freudiana, ya en su manera tradicional, ya en las vertientes actuales neofreudiana y lacaniana. Si a esas aproximaciones le agregamos las propuestas de Ronald Laing sobre el ser dividido o las de Jung sobre los arquetipos del inconsciente colectivo, podríamos esclarecer algunos de los enigmas de *YES* que todavía no han recibido una explicación adecuada. El mismo Roa ha expresado el rol del inconsciente en el trabajo creador: "Me parece a mí que la parte más activa, más fértil del trabajo de escribir un texto es la que se produce en los sitios donde la represión consciente se alivia, se atenúa y no llega a

existir: es decir, en el trabajo del inconsciente"4 . En otra ocasión en una entrevista anónima el entrevistador le plantea a Roa si los fantaseos eróticos vividos o soñados del Supremo quieren sugerir al lector una lectura psicoanalítica del libro y Roa responde:

Supongo que el texto de *YES* admite una lectura, un análisis de esta índole. Presumo incluso que sería tal vez una de las lecturas más iluminadoras que podrían hacerse de él, sobre todo desde el punto de vista psicolingüístico. Todo texto de ficción es susceptible de un análisis semejante. Este que tiene por materia la pesadilla del poder mostraría al trasluz del psicoanálisis o de un análisis psicolingüístico sus significados más profundos, especialmente en los niveles míticos e ideológicos, la red de cicatrices traumáticas de una sociedad de la que es parte el autor-compiladorS .

Tanto Freud como Jung han dado importancia al material folklórico o mítico porque consideran que el inconsciente se expresa a sí mismo a través de los mitos, de los sueños y de las fantasías. Los protagonistas de la mayoría de esas narraciones enfrentan solos los obstáculos que se interponen en sus caminos, como un soñador, sin la presencia de otros o de testigos. Roa no sólo ha incorporado material oral proveniente del folklore o de mitos ancestrales sino que ha presentado muchas instancias oníricas y alucinatorias (algo así como el soñar despierto) en la rememoración del pasado que es *YES*. El viaje hacia atrás no puede reproducirse fielmente y el sujeto se contempla a sí mismo como otro a través de un espejo, deformado y distorsionado. Es evidente que Roa ha construido sueños o escenas alucinatorias en estado de vigilia en varias secuencias de la novela que revelan un punto de vista irracional, es decir, libres del control racional, con la condensación de diferentes lugares en uno solo, la yuxtaposición de escenas lógicamente desconectadas, desplazamientos y desdoblamiento. Es necesario apreciar la mezcla de imágenes del pasado con el presente, de los vivos con los muertos en una base igual, características que son típicas de los sueños. Estos no discri

minan entre esas diferencias, ignoran los anacronismos y asignan roles sobre la base de la importancia psíquica. Norman Brown destaca lo regresivo del dormir y del soñar: "al soñar volvemos al tiempo onírico; la época de los héroes y los antepasados; los *Seres eternos del Sueño*, según Roheim; o los progenitores primordiales"<sup>6</sup> .

El que esté familiarizado con el psicoanálisis y la psicología profunda no puede dejar de sentir la atracción que ejercen los *motifs* y temas recurrentes a lo largo de las 467 páginas de *YESo*. Una lectura mitológica de la novela, es decir, una interpretación que saque a la luz el empleo de los mitos y de los arquetipos puede resultar muy satisfactoria. Otra negligencia de la crítica ha sido su tendencia a ignorar todo análisis de los personajes femeninos que aparecen mencionados en la obra, olvido producido seguramente porque *YES* está preocupado por un personaje masculino, el Supremo, que resulta ser el eje de la novela. Vale la pena subrayar que Roa presenta a los personajes femeninos de manera mítica, más aún, arquetípica, envueltas en el ropaje de la mitología griega, ya la indígena o de los cuentos de hadas y la leyenda. Pero la presencia del elemento femenino es vital para el renacimiento en el que está embarcado el protagonista masculino.

Enfocar la obra desde una interpretación arquetípica no afectaría el significado histórico o ideológico de la novela, sino que la enriquecería con una nueva dimensión. Después de conocer las bases históricas y artísticas del texto, la psicología profunda puede ayudar a conocer los móviles de la creación, la adhesión de Roa a una visión mítica de la realidad y sus creencias religiosas o espirituales.

Después de una breve consideración sobre la historia, el mito y la ficción, y sin el temor de ser "reductivos" con una obra que merece toda la ponderación que ha recibido por su complejidad y maestría, nos limitaremos en nuestro trabajo a los elementos arquetípicos vinculados con el tema de la búsqueda de la identidad y los mitos del héroe y del renacimiento.

Durante el Seminario de Poitiers de 1976 dedicado a Roa Bastos, Rubén Bareiro Saguier en "La Historia y las historias en *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos" expresó que Roa es "el portavoz

de su colectividad y de su propia época"? . La preocupación por una definición de la identidad nacional la expresó Roa en *Hijo d.e hombre* y ha continuado y culminado en *YESo* Bareiro afirma que

al defenderse [Roa] de haber hecho una "narración histórica" y menos una "biografía novelada", afirma que el personaje histórico aparece en su obra "en la forma de un personaje mítico; es decir, en la forma de un personaje simbólico que trata de encarnar, que trata de representar en su grandeza pero también en sus debilidades, con todas sus luces pero también con sus sombras, el carácter y el destino de una sociedad como la nuestra" (Poitiers 28; las citas de Roa que Bareiro incluye en su artículo provienen de una entrevista con Raquel Chávez, publicada en *Diálogo*, nO 37, Asunción, mayo-junio 1974).

Refiriéndose a *YES* afirma: "... es evidente que la elección del tema y el personaje no es el resultado del mero azar. El mismo es el germen de un contenido-mensaje que desarrolla sus vías significantes para traducir el *inconsciente colectivo* (el realzado es nuestro) de una comunidad en una situación histórica dada, situación que no es solamente la descrita en la novela, sino también -y esencialmentela del momento de la escritura" (Poitiers, p. 28).

Para escribir *YES* Roa consultó una enorme información sobre el pasado de su país. Debió haber leído casi todo lo que se ha escrito sobre Francia y su época. Tuvo en cuenta todas las voces que han interpretado y enjuiciado al Dictador Supremo, es decir, tanto la de los panegiristas como la de los detractores de Francia. Al confrontar las diferentes versiones sobre un hecho o personaje histórico, Roa adopta una actitud crítica, con mucho humor y picardía en contra de la historia oficial (humor que se extiende hacia la propia persona del escritor-compiler) al hacer protagonistas de su novela a un muerto que ofrece un monólogo póstumo o post-mortem, monólogo que ha sido calificado de monólogo plural.

*YES* no intenta ser una novela histórica. Estructurada como novela, cuenta acontecimientos históricos a través de la voz y la



subjetividad del personaje que los vive y recolecta, *ES*. No esperemos realismo histórico en lo que es sobre todo una obra de ficción. La presencia de ciertos rasgos indican que se trata de una ficción: sueños despiertos, fiestas populares y espectáculos públicos, desfiles y juegos. Tanto el sueño como las fiestas y el juego destruyen las normas de la realidad histórica. Aunque Roa haya empleado memorias de viajeros y toda clase de documentos históricos, reorganizó imaginativamente las sugerencias halladas en esos textos para producir efectos nuevos y personajes compuestos. Roa cita en las notas del compilador y en diferentes momentos, las fuentes que empleó, pero hay muchas omisiones, sobre todo en referencia a textos que no tienen nada que ver con la historia, pero sí con la alquimia, la astrología o el ocultismo en general. El discurso histórico, los documentos -no siempre fieles y a veces alterados o fraguados- se refugian en las notas al pie de página y allí aparece la voz histórica -a veces de dudosa autenticidad- los comentarios del compilador.

Los textos históricos supuestamente son verdaderos, es decir, intentan decir la verdad. *YES* como texto literario no está sometido a la prueba de la verdad, se escapa de la categoría de lo verdadero y lo falso. El texto ficticio de Roa miente, pero quizá diga la verdad. En *YES* la verdad y la ficción se sostienen mutuamente. La realidad histórica y la ficción o creación literaria se fusionan de modo que es difícil discernir cuándo empieza el personaje literario y cuándo termina el de carne y hueso que en vida se llamó José Gaspar Rodríguez de Francia. El recuerdo conservado en la memoria colectiva de los paraguayos sugiere que Francia representó características muy profundas de la idiosincrasia paraguaya. La comparación de *ES* con personajes bíblicos y héroes de la mitología universal sugiere que el protagonista trascendió el plano histórico para entrar en el plano atemporal del mito. El efecto de las comparaciones o alusiones míticas, bíblicas y literarias, al colocarlo en la compañía de héroes de los mitos o de los libros, es llevarlo de lo personal a lo arquetípico, a lo universal que esos prototipos expresan.

Las revelaciones de los escolares que se insertan en las páginas 432-434 insinúan cómo *ES* se convirtió en vida en una leyenda, en

un héroe que podemos llamar mítico, pero también en el cuco de los cuentos de hadas que se come a los niños malos. Durante su propia existencia, Francia era ya una criatura fabulosa, rodeada de misterio. Adquirió en la imaginación colectiva y popular las características de una deidad antigua indígena, que tenía la capacidad de dar y quitar la vida. El mito de Francia ocultaba al verdadero Francia. Roa saldrá a buscarlo en los 20.000 folios que dice el compilador que leyó. Comparando y confrontando los documentos Roa tratará de interpretar y comprender con imparcialidad esta figura histórica.

Por todo lo que antecede, *YES* debe interpretarse no sólo a la luz de los hechos históricos concretos -cosa que ya se ha hecho profusamente- sino en relación con los elementos mitológicos que constituyen su estructura más profunda. En los episodios incorporados (o secuencias) los elementos históricos y los míticos no son fuerzas antagónicas sino complementarias. En comparación con el historiador, el novelista (todo novelista) tiene una gran libertad y privilegios. El puede referirse a su fuente, pero también usarla sin pudor ni vergüenza. La historia le sirve como pretexto para escribir la novela. La novelización de la historia, o sea, del pasado, se centra no sólo en la historia individual y mítica de *ES*, sino en la colectividad del Paraguay, y no se limita al período histórico en el que vivió el Dictador sino que llega hasta el presente, a los años de la escritura de *YES*.

En esta fingida historia de una historia verdadera el autor se pregunta sobre los conceptos tradicionales acerca de la historia y la ficción. La historia es un pre-texto para escribir la novela, que se convierte en una actividad intelectual. Roa realiza una transformación activa de la materia histórica y convierte "al ya legendario Francia de un serreal en un personaje de novela. Algunos episodios son de dudosa realidad histórica. Cuando hay referencia a eventos que realmente ocurrieron o que podrían haber ocurrido, los superpone de modo que termina ficcionalizando lo histórico al juntar dos o más situaciones que ocurrieron en diferentes circunstancias o momentos cronológicos.

Muchos eventos que se narran como ocurridos en un pasaje de la novela se niegan o se cuentan de otra manera en otros pasajes. Los

acontecimientos se narran más de una vez -ya desde la voz de *ES*, ya desde otra voz- para cambiar la primera versión. Al ofrecer una variante contradictoria se pone en duda la verdad de lo que ocurrió, a la vez que se acentúa la ambigüedad de la novela. Ante esta incertidumbre el escritor deja al lector la responsabilidad de juzgar al Dictador.

Nicasio Perera San Martín, en "La escritura del poder y el poder de la escritura" (Poitiers, p.127-47) afirma que:

La literatura es, en él [Roa], una *forma de conocimiento* [subrayado de Perera], un acto exploratorio, introspección y prospección del mundo. Roa no nos transmite certidumbres, sino que, en el mejor de los casos, las crea en nosotros, descubriéndolas en sí mismo ante nuestros ojos. Por eso, si encontramos aquí la fascinación del tema del poder y del personaje del dictador, ella no le inspira horror, ni desprecio, ni complacencia, ni ira destructora, sino curiosidad, sed de saber. De ahí que la intrincada composición de *Yo el Supremo* tienda fundamentalmente a crear en el lector un proceso *consciente*, cuyo objetivo es desmontar los engranajes del poder y los *mecanismos mentales* [nosotros subrayamos] del dictador y, en última instancia, comprender, crear conocimiento (Poitiers 137).

Carlos Pacheco afirma que "la novela se convierte en una crítica implacable contra los historiadores y literatos empinados en el papel de jueces supremos de sus mentirosas, interesadas y unilaterales historias"<sup>8</sup> y remite a la "Nota final del compilador" de *YES* (p. 467). Estimo que lo que Pacheco nos señala son estas palabras del compilador que a su vez él repite sin nombrar su procedencia ni el autor, Musil: "que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada" porque agregaríamos nosotros, la historia no puede narrarse.

*YES* no sólo se opone a la historia sino que también desafía la convención de la novela realista al establecer un método mítico en vez del realismo histórico, con lo que sigue entre otros a Joyce. Roa no da una visión convencional ni descriptiva de la realidad y aunque

corramos el riesgo de ser repetitivos, debemos destacar las características oníricas de la novela, las distorsiones y condensaciones que comparte con el mundo de los sueños y de los mitos (por ejemplo, dos personajes son un solo personaje o un personaje aparece desdoblado en dos o más, o un personaje es descrito de modo que parece tener solo la mitad de la cara).

Si recordamos que el mito es a la comunidad lo que el sueño es al individuo y que tanto el mito como el sueño restablecen el contacto con la mente consciente con el inconsciente (donde no existe el tiempo ni el espacio que son categorías lógicas), no nos sorprende la invasión de los muertos en el terreno donde actúa *ES* cuando debe soportar una procesión de los espectros de los que mandó ajusticiar.

Tampoco nos asombra la eliminación del tiempo y del espacio en *YES* que se despliega en el tiempo siempre presente del mito. El tiempo de la novela no es el histórico sino el mítico y el del inconsciente. El ojo del personaje-actor-narrador no es el ojo de la historia sino el de la profecía que ve el presente, el pasado y el futuro como el bardo de B lake en "Songs of Experience". *ES* aniquila el tiempo ("Menos mal que, por lo menos en el papel, el tiempo puede ser suprimido, ahorcado, anulado", en *YES*, p. 261) para poder revelar las conexiones significativas entre los acontecimientos.

### *Yo el Supremo* y el mito

*YES* se estructura sobre la base de los elementos de la aventura mítica y contiene una serie de imágenes y símbolos vinculados a los ritos de iniciación y entre ellos al del renacimiento. Un examen detenido de ciertos pasajes o secuencias revela rasgos de la aventura del héroe.

Aunque a primera vista el texto está hecho con fragmentos heterogéneos, una lectura asociativa de estos fragmentos revela una innegable coherencia. Todos los discursos revelan las características culturales del país y no es difícil detectar el problema del misterio de la sexualidad femenina. Esa preocupación se expresa a través de los

mitos insertados o los sugeridos (el de la vagina dentada, la *old hag*, Neso y Deyanira, Fedra, entre otros).

*YES* incluye innumerables ingredientes folklóricos, es decir, *motifs* que comparte con las narrativas populares, mitos y cuentos de hadas: animales que hablan, objetos mágicos, muertos-vivos y vivos-muertos, apariciones y alucinaciones, visitas imaginadas, desaparición del tiempo y del espacio. Esos elementos, sumados a las alusiones míticas y bíblicas deben ser analizados cuidadosamente para ayudarnos a encontrar el significado profundo que la novela encierra, porque se trata de una obra que provee intuiciones profundas sobre la esencia del ser humano.

Los mitos son una fuente de conocimiento sobre la psique porque como los sueños provienen del inconsciente colectivo, que se expresa en símbolos y arquetipos. Según Jung el inconsciente colectivo tiene modos de conducta que son más o menos los mismos en todas partes y en todos los individuos, y con esto sin duda coincide con Roa Bastos.

Ha habido un resurgimiento de la mitología en la literatura contemporánea en los últimos setenta años, porque los mitos pueden servir para la exploración de la situación del ser humano. Para algunos, los mitos representan la experiencia humana eterna en su infinita variedad y los escritores se valen de ellos como una manera de ordenar esa experiencia. El modo como el escritor presenta el mito es también su propia interpretación personal del mismo. Para algunos, los mitos son encarnaciones de verdades psicológicas. Un mito, revivido vívidamente puede adquirir significado personal y a la vez universal en un lugar y tiempo particulares. El autor puede usar el mito para establecer paralelos con la situación cultural, política y psicológica de su tiempo, aunque también es posible que haya mucho de un interés psicológico y personal en la elección del mito o los mitos que emplea. El uso del mito engendra la capacidad de ver la vida histórica como una repetición de la experiencia humana de edad inmemorial. Algunos autores acuden al mito como instrumento de (auto) conocimiento.

Numerosos son los escritores que se han dedicado a recrear los mitos, explorándolos exhaustivamente para después ridiculizarlos. Los héroes mitológicos cuya estatura los elevaba sobre los hombres

pueden aparecer -a veces renovados- en la literatura contemporánea. Los dioses se eliminan o se reduce su estatura. A veces no tienen ningún lugar en el mundo del hombre (en la p. 356, *ES* dice: "El Dictador de una nación, si es Supremo no necesita la ayuda de ningún Ser Supremo"). Como cada época interpreta los mitos de manera diferente, podemos afirmar que los mismos contienen un significado en el siglo XX que otras épocas podrían no haber percibido, de ahí la reinterpretación continua que algunos autores realizan.

Hay situaciones en las que el autor desacraliza el mito heroico al presentar un personaje degradado en un texto cáustico, satírico o burlesco, y hasta sacrilego. A veces el mito está tratado con irreverencia y desaparece toda la solemnidad que rodeó al héroe o al mito de un héroe en particular. Hay veces que la fábula -clásica, bíblica- pierde su significación original pero se carga de un valor simbólico, psicológico y poético para beneficio de las intenciones del autor. Los elementos míticos se disipan y sólo queda una narrativa a nivel humano. En el caso de *YES*, nos atrevemos a afirmar que el aspecto de la mitología que le interesa a Roa Bastos tiene que ver con el dinamismo de la psique. Para Jung, los mitos y sus rituales permiten que la psique progrese en sus etapas de desarrollo hasta renacer en un estadio de conciencia mayor, por lo que uno de los temas mayores de la mitología es el del renacimiento. No es difícil encontrar en *YES* los estadios de lo que Jung llama proceso de individuación y J. Campbell el patrón del héroe<sup>9</sup>.

La aventura de *ES* puede analizarse como el pasaje a través de la vida. La falta de datos ciertos sobre los orígenes de *ES* es un detalle que comparte con el patrón del héroe y aumenta el misterio sobre la verdadera naturaleza de los héroes, que representan lo colectivo, más que lo individual. Así como el héroe recibe un llamado misterioso y en contra de su voluntad debe emprender la aventura para descubrir un secreto o adquirir un conocimiento especial, o rescatar un tesoro, *ES* recibe el llamado con la aparición del pasquín en la Catedral. Así empieza la búsqueda del autor de ese texto subversivo. Como es típico de los héroes dar muestras de un carácter fuera de lo común, *ES* desde su adolescencia revela sus rarezas con la calavera

habladora que fue su compañera de juegos. Hasta su nodriza (ella misma una bruja) que sale volando en una ocasión por la ventana, *YES*, p. 157) se asombraba de sus extravagancias y aseguraba que él tenía dos madres (*YES*, p. 157), otro rasgo típico de los héroes míticos, pero también una realidad de la psique: la madre biológica y la transpersonal arquetípica, según Jung, la madre y la nodriza, según Freud.

La aventura de *ES* debe interpretarse al nivel personal y en el nivel colectivo, de ahí la descomposición del personaje en sus numerosos dobles que la crítica en general ha destacado hasta el cansancio pero sin aludir a la posibilidad de considerarlos como proyección de la psique transpersonal o arquetipos. Las luchas con sus enemigos o dobles pueden verse a la luz de la psicología profunda y de esa manera estaríamos frente a una psicomaquia, la lucha de un individuo por la integración de su psique, el período crucial de pruebas que todo individuo debe experimentar para llegar a ser el que debe ser.

El héroe es el que ordena las fuerzas del caos primigenio o primordial domesticando la naturaleza y estableciendo las bases de la vida civilizada. No crea un mundo porque no es un dios, pero sí crea un mundo moral, cultural y da ejemplo de una vida de hazañas. En *YES* las luchas verbales de *ES* con sus enemigos reemplazan a los duelos de los viejos héroes. Los obstáculos que encontró frente a sus adversarios pueden en verdad verse más como ordalías mentales que físicas y como luchas consigo mismo. Correia, Céspedes, los usurpadores y enemigos de la autonomía del Paraguay, son algunos de los tantos monstruos que *ES* debe vencer en la búsqueda de la suprema realización personal y espiritual. Cada uno de los contrintantes a los que ridiculiza o vence significan un aspecto de su oscura personalidad (aspectos de lo que Jung llama "la sombra") que *ES* vence o transforma.

Esas ordalías son etapas o pruebas en su carrera hacia la superación personal o colectiva, y para el logro de la inmortalidad. La serie de pruebas culmina con la tarea de vencerse a sí mismo (que realizan las voces o *alter egos* que desde el interior le recriminan sus

errores) y a negar su propio pasado ("Si por ahí, como quien no quiere la cosa, encuentra por azar la huella de la especie a que pertenezco, bórrela. Tape el rastro. Si en alguna grieta perdida encuentra esa cizaña, arránquela de raíz, *YES*, p. 290), que es siempre la prueba mayor del héroe.

Al colocar la acción de la novela desde una realidad *post-mortem* y como una recolección del pasado, se revela una intención de exploración del mundo interior, no de la realidad externa. La geografía o las alusiones a lugares son a la vez realistas y paisajes interiores simbólicos, habitados por personajes que son personificaciones de aspectos del inconsciente colectivo. Casi nos animaríamos a hablar de un intento de autobiografía por parte del protagonista, 10 cual implica un pasado histórico vivido y la memoria de ese pasado. Pero ese pasado se ubica en un sin tiempo que retrocede hasta los orígenes de la conciencia y se extiende hacia un futuro que llega hasta el presente del escritor Roa Bastos y del lector.

En el nivel realista la narración empieza cuando el poder del Dictador está declinando y su muerte es inminente. Podría tratarse de un relámpago que dura todo el desarrollo de la novela. En el momento de morir *ES* -que se prolonga durante la narración de la novela, aunque dentro de la narración aparece ya muerto y entre los gusanos- se capta la totalidad de la vida de *ES*. Toda la novela dramatiza la vieja vida, el estado que precede a su iniciación final, la de la muerte. Aparece como una confesión en su "Cuaderno Privado". Como su vida se mueve en un círculo sin fin, uno de sus cuadernos de apuntes se llama "Circular Perpetua", un continuo retorno sobre su historia personal y la de su país.

Como ocurre en un sin tiempo, la preocupación de Roa es la psique arquetípica. En ese mundo mítico, los animales, las plantas y las piedras desempeñan un papel importante. Cuando *ES* expresa que los animales se comunican mejor que los seres humanos, se está refiriendo a una situación en la que el hombre ha caído, se ha separado de un paraíso primordial y ha perdido contacto con su antigua animalidad poderosa y mágica. La disociación entre lo humano y 10 animal, puede referirse no sólo a la división cuerpo-alma sino también



a la disociación entre lo consciente y lo inconsciente, entre la razón y la intuición instintiva. Esa disociación lleva a la primera desintegración del personaje protagonista que aparece dividido entre *ES* y Policarpo Patiño. El estado de deterioro colectivo se expresa por la plaga, la vaca enferma y la locura de la familia de *ES*.

El sentido de la unidad con el mundo que lo rodea no funciona creadoramente. En el nivel realista, las imágenes con las que empieza la novela sugieren esterilidad, locura y muerte: un retrato simbólico del ego en un momento de fracaso cultural, de decadencia, una verdadera tierra devastada, una vuelta al caos primordial para allí renacer.

Con la búsqueda del autor del pasquín entra en la búsqueda del héroe, la noche oscura del alma, el viaje que ha sido llamado con muchos nombres, pero que los hombres y mujeres deben emprender si quieren lograr su potencial. Es un viaje arquetípico relacionado con el desarrollo de la conciencia. En esa búsqueda -de la identidad personal del autor y de *ES*- éste penetra cada vez más en el pasado y trata de cruzar el umbral de su propia memoria personal para cavar más hondo en la herencia colectiva inconsciente común a la humanidad<sup>10</sup>. Es por esta razón que se incorporan leyendas y mitos universales, no sólo de los indios que fueron los primeros pobladores de Paraguay.

Colocado fuera del tiempo y del espacio el personaje Supremo revisa su vida pasada en un presente continuo o perpetuo, en una confluencia que permite el diálogo de los muertos y también con los animales. Colocado fuera del tiempo y desde un lugar sin lugar, *ES* puede juntar dos visitantes -que no vinieron a Asunción en el mismo tiempo histórico- en el mismo carruaje (cuando junta a los dos Manueles, Belgrano y Correia, el admirado y el odiado, en *YES*, p. 211).

Como tampoco existe el espacio, como en los sueños, puede cabalgar con sus caballos voladores en la compañía de Manuel Belgrano, una de las pocas figuras de hombres sabios que circula en lo que semeja una jungla de hombres-bestias que parecen ser la gran mayoría de los que se enfrentan con *ES* (según se deduce de la

!

descripción que hace éste de sus contrincantes), ya quienes como en los cuentos de hadas o en el mito del héroe, deberá vencer.

Sin tiempo ni espacio, la acción de *YES* ocurre en el Centro, que está en cualquier lugar y en ningún lugar. Frente al momento crucial que significa la muerte -la que anuncia el pasquín catedralicio*ES*, como el hombre primitivo o tradicional del que habla Mircea Eliade se ha salido del *tiempo profano* y ha entrado en un *tiempo mítico*, una eternidad sin tiempo, es decir, en el tiempo de la creación de mundo y los actos prototípicos de los diosesll . Aunque se haga referencia al tiempo de los relojes y se den fechas, la acción ocurre en el *i/lo tempore* habitual de los relatos míticos. Como vivo-muerto o muerto-vivo, *ES*, además se sitúa simbólicamente en una Tierra Santa, un lugar reservado a los elegidos, un centro que es una imagen o reflejo del verdadero Centro del mundo.

En varios pasajes encontramos expresiones como: "esta roja *Jerusalén* sudamericana; nuestra *Jerusalén Terrenal* de Asunción" (resaltado nuestro, *YES*228); "El Paraguay es el *centro* de la América Meridional" (resaltado nuestro, *YES* 107). Las comparaciones de Paraguay y Asunción con el *centro*, el *paraíso terrenal*, *Jerusalén*, *Tierra Santa* y *utopía* indican que *ES* concibe a su país como una zona sagrada, separada del *mundo profano* exterior. La colocación de la piedra en el gabinete de *ES* no es un detalle insignificante y superficial. Paraguay y su gobernante que se identifica con el país, aparecen como una de las representaciones del Centro.

La novela se desarrolla así en un espacio sin espacio y en un tiempo sin tiempo donde no existe la muerte ni la diferencia entre los humanos y los animales. Según Cirlot "Esta idea del centro coinci

de, naturalmente, con la del 'país de los muertos', en la cual el tema de la *coincidentia oppositorum* de la tradición mística conduce más bien a una suerte de neutralización de timbre característicamente oriental"<sup>12</sup> . Para Cirlot:

El paso de la circunferencia a su centro equivale al paso de lo exterior a lo interior, de la forma a la contemplación, de la multiplicidad a la unidad, del espacio a lo inespacial, del tiem

po a lo intemporal. Con todos los símbolos del espacio del centro místico se intenta dar al hombre el sentido de "estado paradisiaco" primordial y enseñarle a identificarse con el principio supremo (Cirlot, p. 132).

Hay una analogía entre la palabra griega para morir, *teleutan* e iniciación, *teleisthai*, según Plutarco (*De Anima*, fragmento 6). Para Platón, "Morir es iniciarse". Lo que podría aparecer como una contradicción se hace posible al estar fuera de las limitaciones del tiempo y del espacio. El tiempo no existe en el mundo de los sueños, ni en el mundo de la psique, ni en la experiencia mística. El colapso o destrucción del tiempo significa el recogimiento en el mundo interior del alma que se hace para meditar en la iniciación y encontrar la identidad interior antes del segundo nacimiento, es decir, del despertar y la iluminación que sigue a la muerte necesaria antes del renacimiento a un estadio de conciencia más alto (muerte iniciática que lleva al renacimiento).

Flavio Josefo, al aludir a Jerusalén, en lugar de *centro* usa la palabra *omphalos*, "ombligo", porque el *ónfalos* de los hebreos es la representación pétreo del centro. En el *Antiguo Testamento* la ciudad más frecuentemente mencionada después de Jerusalén es Betel, "casa de Dios". De acuerdo con la tradición, el santuario de Betel se erigió en el punto exacto en que Jacob vio en sueños la escalera que une la tierra con el cielo; la piedra que le sirvió de almohada era el ombligo de la tierra. El ombligo, símbolo inmaterial o pétreo, corresponde al centro cósmico donde es posible la comunicación con las alturas en las cuales mora Dios 13 .

El aerolito, piedra celeste caída del cielo -pero negra- instalada en el gabinete de *ES*, es como la montaña sagrada, el eje del mundo. Para Mircea Eliade, "La multiplicidad, o infinidad de Centros del Mundo, no causa ninguna dificultad al pensamiento religioso. Pues no se trata del espacio geométrico, sino de un espacio existencial y sagrado que presenta una estructura radicalmente distinta, que es susceptible de una infinidad de rupturas y, por tanto, de comunicaciones con lo trascendente" I 4 . El simbolismo sagrado del *axis mundi*

pone de relieve la comunicación entre los hombres y los dioses. El protagonista se ubica en un lugar sagrado y permanece allí, un *hortus conclusus* (YES, p.75), un *temenos*, especie de prisión de la que nadie escapa. El encierro es imprescindible en el opus alquímico, así como también en la matriz. Por eso, las numerosas alusiones a la alquimia y también al enclaustramiento y aislamiento del Paraguay con el que Francia se identifica al emplear la expresión de los monarcas absolutos: "El Estado soy yo", indican el encierro en sí mismo, su ensimismamiento.

Espacio uterino, ultratumba, inframundo, Hades, paraíso primordial o perdido, edad de oro, todas estas expresiones que parecen contradecirse, se aproximan para denominar ese espacio sagrado cuyas imágenes no son todas positivas porque se alude a un estado de transición donde los opuestos están juntos y el héroe debe enfrentar una serie de ordalías si quiere renacer, darse a luz, nacer de nuevo, o simplemente nacer. Regreso a los orígenes o al caos primigenio o a la matriz, estamos frente a la separación del protagonista del mundo consciente y al comienzo de un pasaje de transición, un estado de trance que termina con su muerte.

La acronía o ausencia de tiempo histórico y la utopía son características de una situación paradisiaca que permite la posesión del sentido de la eternidad, vinculado a lo que se llama estado primordial o edénico, cuya restauración constituye el primer estadio de la verdadera iniciación. Fuera del tiempo, desde el más allá de la muerte, la voz está buscando su memoria, sus memorias, en esta anamnesis platónica que registra la novela. *ES* refuta los rumores de que ha muerto, comenta sobre los ritos funerarios prematuros, profetiza con detalles las circunstancias de su muerte real, alude al juicio que harán en el futuro sobre su actuación política y lo que pasará con sus restos mortales. Si consigue contar "su historia" podrá renacer, ya que sus enemigos execraron su cadáver y los historiadores oficiales que lo calumniaron "lo mataron".

Aunque las situaciones que se presentan son indudablemente humanas, se encuentran un paso más allá de la vida humana corriente, y todo puede suceder, todo es posible porque no rigen las leyes de

causa y efecto. La novela incluye portentos y fenómenos inexplicables para rebelarse contra la supremacía cartesiana de la razón. Se trata de una huida del mundo real, de un estado de excepción psíquica en el que se esfuma la conciencia realista, orientada hacia el entorno material, para dar paso a fantasías que son vividas subjetivamente como si fueran realidad. Se trata de literatura visianaria, que se produce para compensar la disociación .en el hombre moderno entre mente y cuerpo, masculino y femenino, una dicotomía artificial que ha dividido al ser humano. *YES* es un intento de: unir los opuestos y esa unión se lleva a cabo a través de la figura de . *ES* que no sólo se ubica en el centro del mundo, sino que es el centro del mundo que contiene los opuestos. Esa unión de los opuestos sólo es posible con la muerte, muerte que es vida. Sobre el tema de la muerte, Jung afirma: "El grado más elevado de existencia es expresado por el simbolismo de la muerte, puesto que crear más allá de sí mismo es provocar la propia muerte" (esta traducción en español dice "crear" pero debe decir "crecer")<sup>16</sup> .

El tema de la muerte, motivo supremo de la angustia humana, es el núcleo del misterio iniciático en toda religión antigua. La muerte puede considerarse como una crisis, un paso de un modo visible y terrestre de ser a otro invisible. Para muchos, la muerte no es definitiva, es la etapa necesaria para alcanzar otro modo de existencia, para renacer entre los inmortales. Muerte y renacimiento son complementarios en el proceso iniciático.

El concepto de renacimiento, que se deriva de los ritos de fertilidad, se convirtió en el meollo de las religiones místicas y prometía al hombre vida después de la muerte, una vida más alta a la cual él podía renacer a través de los ritos de bautismo y de iniciación. La idea de que la historia procede por ciclos míticos de muerte y regeneración parece haber influido la inclusión en *YES* de mitos y leyendas griegas, egipcias, celtas y guaraníes. A menudo repite que su tarea es renacer, es decir, darse a luz a sí mismo. Eso no es megalomanía, sino mítico y alquímico. Sus modelos son los héroes y dioses que mueren y renacen y la naturaleza que se renueva periódicamente.

Al atribuirle al personaje características de dioses que mueren y renacen, vemos la intención del escritor de comparar a su protagonista con alguien que busca y logra la inmortalidad. Son numerosas las alusiones a la resurrección, al renacimiento y al bautismo en el texto de la novela y no podemos citarlas a todas. Leemos por ejemplo: "Nacer es mi actual idea..." (*YES*, p. 155); después de que ha hecho testamento de sus bienes, expresa "¿Sabe por lo menos dónde iré a para cuando muera? No. No lo sabe. Al lugar donde están las cosas por nacer" (*YES*, p. 136). Por su parte, la calavera habladora con la que jugaba cuando niño, también habla de resurrección: "Me estás llevando bajo el brazo rumbo a la resurrección después de la insurrección" (*YES*, p. 90).

Hay una prefiguración del re-nacimiento de *ES* en el pasaje en el que él viaja con su padre en la sumaca, que algunos críticos han citado para asociar el nacimiento del personaje con los héroes míticos: "Cerré los ojos y sentí que nacía. Mecido en el cesto del maíz-delagua, sentí que nacía del agua barroza, del limo maloliente. Salía al hedor del mundo. Despertaba a la fetidez del universo. Pimpollo de seda negra flotando en la balsa-corona, armado de un fusil humeante, emergiendo al alba de un tiempo distinto. ¿Nacía? Nacía" (*YES*, p. 309).

El pasaje citado permite asociar a *ES* con los héroes cuyos nacimientos han sido problemáticos ya por la persecución de algún dios, ya por el rechazo de los propios padres y su abandono o exposición de los que fueron salvados por manos compasivas, como en el caso de Edipo o de Moisés, para citar sólo dos ejemplos, uno mítico y otro bíblico. Pero también podríamos interpretarlo según los estudios sobre el desarrollo de la conciencia y asociarlo con lo que Erich Neumann<sup>17</sup> llama el estadio del amanecer de la conciencia cuando ésta empieza a surgir (representado en el texto por la alusión al alba). El personaje es como un niño recién nacido que acaba de salir del estado urobórico de la totalidad de la matriz, y en ese estado de uni-

dad es entero.

El pasaje de su nacimiento en el río ocurre entre las memorias recolectadas desde la página 293 a la 314, que aluden a la búsqueda

de los datos sobre su origen, la ambigüedad sobre su genealogía, el parricidio simbólico y sus meditaciones sobre el matrimonio y la evocación de los amores ideales. El tema de la 'muerte y el renacimiento es central tanto para la existencia humana como para el problema de la búsqueda de la identidad. El deseo mítico de regresar a los orígenes, al caos primordial para renacer, está en la base del deseo de descubrir el ser auténtico que existía en un estado prelingüístico, preyoico.

Según Eliade el regreso a los orígenes trae la esperanza de renacer. La estructura de *YES* es cíclica, una forma adecuada para una novela cuyo protagonista está preocupado por la vuelta a los orígenes y cuya meta es renacer. La naturaleza cíclica de la búsqueda en la que está empeñado *ES* se sugiere por las repeticiones y la combinación de acontecimientos y personajes de regiones y épocas remotas (Adán, Moisés, Jesús, pero también Edipo, Filoctetes, Hércules) así como el empleo de imágenes circulares como el anillo y la rueda en momentos claves del texto.

*YES* empieza con la inserción del pasquín de la catedral que alude a la muerte de *ES* y termina con su muerte, y un apéndice, con 10 que volvemos al comienzo. Se estructura como un descenso en el propio pasado del protagonista, pasado que a su vez se corresponde con el de su país. La búsqueda no es sólo individual sino colectiva, nacional, pues el recuento o balance que emprende involucra una revisión de la historia del Paraguay, así como la tradición ancestral y el mundo natural al combinar elementos míticos e históricos con recuerdos y reminiscencias personales y sucesos de la historia universal.

Cabe destacar que no se limita sólo al pasado sino que hay una proyección hacia el presente del tiempo de la escritura de la novela (que es futuro con respecto al pasado que supuestamente describe la obra). El regreso al pasado lo hace acompañado por su secretario o amanuense, su doble complementario (como Sancho lo es del Quijote). Aunque ambos mueren, no se invalida la noción del renacimiento pues la novela misma se convierte en un documento o testimonio del renacimiento espiritual. *ES* muere después de 'haber

recapitulado **Y** presentado su mundo, su punto de vista. La recolección de su pasado lo enfrenta con su inocencia y su culpa, con lo malo y lo bueno que realizó durante su larga vida como Dictador Supremo.

El viaje a través de su pasado se hace mediante la proyección de numerosos dobles cuya aceptación o rechazo van configurando su propia identidad. Al colocado desde la perspectiva de la muerte y como una recolección o recuento de la novela juega con la paradoja de la vida muriente y la muerte activa. Hay una suspensión prolongada entre la muerte anunciada y la muerte real. Pero el pasaje de la vida a la muerte no ocurre en un momento, sino que se convierte en una larga búsqueda de la identidad personal y colectiva de *ES*. Aún después de su muerte, su cadáver sigue dando trabajo. El apéndice que sigue al texto de la novela vuelve al presente, a la época actual. El compilador, uno de los dobles, alude a los restos del Dictador y reaparecen los temas centrales que aparecieron en la novela: la fragmentación, la identificación viejo-niño, mujer-hombre.

El intento de repatriación de sus restos aparece como un homenaje póstumo y casi estaríamos tentados a pensar en su resurrección, es decir, la vuelta. a la vida de su mito se significaría con ese intento de devolver sus restos a su patria. Sin embargo, su renacimiento está sugerido en el texto mismo. Cercano a su muerte ocurren muchos acontecimientos de valor simbólico que aluden a un renacimiento mítico. *ES*, que entró en la vida pública con una cortina de lluvia diluvial, va a desaparecer casi de la misma manera, tras una caída sufrida en la noche de la tormenta. Mientras se hallaba en el hospital, empezaron a aparecer en la ciudad los mellizos siameses y albinos y sin órganos sexuales, "unos mellizos contra natura" (*YES*, p. 427) Y empezaron las actividades de las mujeres de la Casa de las Huérfanas y Recogidas (*YES*, pp. 434-435). La coincidencia de su muerte con el fin del invierno y el comienzo de la primavera alude al renacimiento de la naturaleza y el comienzo de un nuevo ciclo.

Vale la pena mencionar que la muerte de *ES* ocurrió el 20 de . setiembre de 1840, fecha que corresponde al equinoccio de primavera, que empieza el 21 de setiembre en el hemisferio sur y significa la renovación anual de la naturaleza, el retorno de la fertilidad, el regreso



de los pájaros que emigraron durante el invierno y la venida de los que provienen de sitios fríos en busca de calor. La muerte, ocurrida en un momento tan propicio, equivalente al mes de marzo en el hemisferio norte, que se vincula con la muerte y resurrección de Cristo, resulta promisorio para un personaje de la novela cuya meta es renacer.

Hay una secuencia en la que Charles Legard, el catalán-francés, alude al "inconsolable 20 de setiembre" pero agrega "Sin embargo, hay Francia para rato" (p. 81). Luego habla sobre la expedición de Napoleón a Egipto en la que él participó y eso le permite relacionar no sólo las palmeras africanas con las paraguayas sino que también compara el Nilo con el Río-de-las-coronas. Su discurso se llena de imágenes de fertilidad y no falta el cuerno de la abundancia asociado desde antiguo con los dioses de la vegetación, entre ellos Osiris. Desde temprano en la novela empieza a orquestarse de manera latente el mito de Osiris, que lo descubrimos por numerosos indicios diseminados en el texto, lo que es propio del mito. La fragmentación del texto y las diferentes voces narrativas acentúan la desintegración del personaje, sugiriendo un verdadero *sparagmos* que se remonta a los desmembramientos de los dioses de la vegetación que mueren y renacen como Dionisios, Atis, Adonis, Orfeo y Osiris, cuya esposa Isis, a la vez hennana y madre de *Horus/Osiris* se encarga de recolectar cuando es descuartizado por su hennano enemigo Set después de su muerte. Razones de espacio nos impiden detenernos -- como se merece -- en la presencia de Osiris en *YESO*. Pero basten por el momento algunas líneas.

Al volver hacia la vieja historia egipcia de rivalidad, incesto, muerte y renacimiento, Roa encuentra un apoyo para su concepto del tiempo circular, la continuidad de la vida y la posibilidad de resurrección, porque Osiris no muere una vez sino muchas y sus miembros dispersos son recolectados año tras año, mientras la sociedad que lo dio a luz persista. Si Osiris muere eternamente y de la misma manera es traído a la vida, el hombre puede sentirse seguro y los *disjecta membra* de *ES* podrán recolectarse después de que sus enemigos hicieron desaparecer sus restos mortales. Pero alguien podría objetar que Paraguay no es Egipto y dudar sobre la presencia

y significado latente de Osiris para *YES*. El texto mismo viene en nuestra ayuda y disipa esa duda, ya que a lo largo de la noveia se va tejiendo una serie de asociaciones entre esos dos lugares geográficos tan alejados, como se hace en la página 81.

Esparcida en el texto hay una serie de palabras de sabor egipcio aunque hayan llegado a tener un significado universal: jeroglíficos (p. 147, p. 213), sarcófaga (p. 55), sarcófago (en el apéndice, p. 462), momificado (p. 191), embalsamamiento (p. 291) entre otras. La alusión a la esfinge (p. 214) es importante porque es ambigua y puede aludir simultáneamente a la tebana de Edipo y a la de Giseh, situada junto a la gran pirámide.

Pero es la técnica narrativa de *YES* la que nos permite la asociación con Osiris. Roa practica un método constante de repetir con variaciones. Las repeticiones son permutaciones y cuando da dos o más versiones sobre el mismo incidente, no sabemos cuándo miente o cuándo dice la verdad. Hay acontecimientos que se narran más de una vez, ya sea para sugerir que se trata de una obsesión de *ES* o para dar una versión modificada que corrige o pone en duda la primera versión. Oraciones idénticas se repiten casi sin variaciones en episodios distanciados como para darnos una sensación de *déjà vu* y para obligarnos a asociarlos.

Si a esto añadimos las interrupciones producidas por los "roto", "quemao" "ilegible", podemos afirmar que el texto mismo se convierte en Osiris, un dios-hombre embarcado permanentemente en el proceso de devenir, de ser, por lo que no sorprende que el texto termine con uno de esos agujeros: "(empastado, ilegible el resto, inhallables los restos, desparramadas las carcomidas letras del Libro)" (p. 456, los paréntesis son del texto).

Entre la variedad que se incluye en *YES* figuran una serie de relatos de leyendas y mitos, ya que la novela avanza mediante ]0 que T. Todorov denomina "hombre-relato": todo personaje es una historia virtual que a su vez desencadena otra historia, una intriga nueva<sup>19</sup>. De ahí que su estructura recuerde lo que se llamaba rapsodia,

que para los griegos era el coser, unir o tejer material diverso, que implica una técnica asociativa y un método oral de composición que

procede por agregación y hace una mezcla o salmigondis literario lo que no impide que comparemos a *YES* con la quimera, de la cual se da una definición en la página 15.

Como no es inusitado el que un ensayo refleje el objeto de su estudio, el presente es en cierto modo una rapsodia y todos los temas considerados se interconectan de manera que no pueden ser tratados de manera exhaustiva sin el peligro de escribir un nuevo *Yo el Supremo*, tarea que se la dejamos a Menard.

A manera de conclusión subrayo que el destino heroico es siempre el desarrollo y descubrimiento del ser auténtico. El problema que se le presenta eternamente al héroe es el de lograr la integración de su ser, que sólo se consigue venciendo a los monstruos que están dentro de sí, no fuera. Pero para integrarse, el héroe debe dividirse. Como en una verdadera psicomaquia el héroe *ES* aparece dividido desde el título *YO/EL*. El Dictador y su amanuense constituyen desde el comienzo de *YES* un par primordial que nos recuerda al Quijote y Sancho y a todos los pares de opuestos complementarios y hostiles que según diferentes tradiciones están presentes detrás de las cosas. *YES* está poblado de dobles.

Si leemos *YES* como una novela mítica y arquetípica que presenta un héroe colectivo, poseedor de una parte individual, el *YO* perecedero, y una parte colectiva, *EL*, imperecedero, el que muere sería el ego, que desaparece absorbido por un arquetipo mayor, el del *self* o *sí mismo*, que es el centro de la psique. El *ego* es el centro de la conciencia, *el sí mismo* es el centro de la psique total que abarca lo consciente y lo inconsciente.

El texto mismo logra esa integración y como en un verdadero *opus* alquimista dirigido a obtener la piedra filosofal, el símbolo de ese elemento imperecedero aparece en la referencia a la mano que "Hurga. Separa la paja del grano. Granos muy pocos. Quizá uno solo: Muy pequeño. Diamantífero. Brillando enceguedoramente sobre el negro almohadón de las insignias" (p. 439). Según Cirlot, el diamante "Aparece en los emblemas con el sentido frecuente de 'centro' místico radiante [...] símbolo de los conocimientos morales e intelectuales [...] del coronamiento de un proceso constructivo" (Cirlot,

p. 179)20. Por ser el diamante un símbolo de la pureza, el citado pasaje de *YES* debe leerse asociativamente con una conversación que *ES* tiene con Pilar mientras le lee el calendario del Zodíaco (pp. 407-408) Y alude a Virgo, la virgen. *ES* pregunta la causa de su risa al mencionar a Virgo y el negro contesta: "De nada, Señor; sólo porque también le he oído decir a usted que los virgos se encuentran siempre entre las pajas. Parece que también hay virgos en el cielo" (p. 408). El tema de la virginidad se toca en relación al juego de la sortija durante la "visita" simbólica del Príncipe de la Paz, Manuel Godoy, el favorito de la reina en 1804. *ES* afirma que el juego de la sortija mima la ceremonia de la Restauración, que lo lleva del tema de la política a la "Restauración de aquello-que-únicamente-se-pierde-unavez. Realeza. Virginidad. Nobleza. Dignidad. Aunque haya algunos que perdiéndolas una vez, la recuperan dos veces" (p. 263). Como hay una asociación muy antigua de la virginidad con la autonomía e integridad psicológica -que significa un renacer-inmediatamente sigue una conversación de *Lázaro* de Rivera (el realizado es nuestro) con el obispo en la que el primero afirma: "La resurrección es una idea completamente natural" (pp. 263-264), a lo que el obispo responde: "No es más extraordinario resucitar una sola vez que crear dos veces la misma cosa" (p. 264). La re-creación de la historia sobre *ES*, restaura su memoria y su imagen al incorporar el mito de lo colectivo, lo consciente se une al inconsciente. El compilador ha completado su *opus* que semeja una serpiente que se muerde la cola21 .

## RESUMEN

Yo el supremo (1974), *la segunda novela de Augusto Roa Bastos. se presenta como un tejido de elementos provenientes de diversos escritos de diferente origen: míticos, bíblicos, históricos y literarios. La riqueza de este texto múltiple ha posibilitado un importante cúmulo de estudios que subrayan, su contenido histórico, ideológico, político, in ter textual y ct;lrnavalesco. Sin embargo, algunas de esas interpretaciones son literales y no penetran en el universo latente y profundo que el texto sugiere.*

*La novela ofrece varios niveles de lectura porque además de lo lingüístico y lo histórico está lo legendario y folklórico, lo actual, lo mítico y lo simbólico. Este trabajo se plantea como una lectura desde los presupuestos de la psicología profunda, limitándose, dentro de este inmenso y prolífico campo, al análisis de los elementos arquetípicos vinculados con el tema de la búsqueda de la identidad y los mitos del héroe y del renacimiento.*

*Las características oníricas, las distorsiones y condensaciones que comparte con el mundo de los sueños y de los mitos, la eliminación del tiempo y del espacio son elementos presentes en la novela que justifican el abordaje elegido. Así se analizan en el texto las imágenes y símbolos vinculados a los ritos de iniciación, la aventura del héroe, los estadios del proceso de individuación de Jung y el patrón del héroe de Campbell y el mito de Osiris.*

## NOTAS

<sup>1</sup> Augusto Roa Bastos. *Yo el Supremo*. 12<sup>a</sup> ed. México, Siglo XXI, 1982. Todas las citas pertenecen a esta edición y se insertarán en el texto con el número de las páginas entre paréntesis. Abreviamos *YES*.

<sup>2</sup> Juan Manuel Marcos. *Roa Bastos, precursor del post-boom*. México, Katun. 1983. El número de las páginas va en el texto.

<sup>3</sup> Charles Mauron. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. París, Com, 1962.

<sup>4</sup> Carlos Pacheco. "Diálogo con Augusto Roa Bastos. El escritor es un productor de mentiras". En: *Actualidad*, N° 6, 1982, p. 41.

<sup>5</sup> Anónimo. "Entretien avec Augusto Roa Bastos". En: *Les Langues Modernes*, N° 71, 1977, p. 61.

<sup>6</sup> Norman O. Brown. *El cuerpo del amor*. Buenos Aires, Sudamericana, 1972, p. 54.

<sup>7</sup> Rubén Bareiro Saguier. "La Historia y las historias en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos". Seminario sobre *Yo el Supremo*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Octubre de 1976. Las citas sobre este seminario aparecerán en el texto como (poitiers) y el número de la página.

<sup>8</sup> Carlos Pacheco. *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*. Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1987, pp. 70-71.

<sup>9</sup> Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

<sup>10</sup> En una entrevista, ante la pregunta "-¿Qué se propuso al escribir *Yo el Supremo*? Roa contestó: "Quise rescatar el personaje en su dimensión humana, no de cartón o de piedra. La otra propuesta secreta, era la de excavar en este enigma enorme, para recobrar en cierto modo mis propios enigmas. *Mi propia identidad*' (Realzado nuestro). Más adelante, la entrevistadora expresa: "- Usted ha dicho que su novela es también la búsqueda desespera

da de la identidad de un pueblo...". Roa afirma: "Si, pero sobre todo del sujeto narrador, que se trata de encontrar en el proceso del poder absoluto es la clave de su destino, el sentido de una vida y la decisión de rasgar las máscaras que cubren al novelista". En: Flor Romero de Nohra. "Roa Bastos o la historicidad en la narrativa". En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, N° 18, 1981, p. 55 Y 60.

<sup>11</sup> Mircea Eliade. *The Myth of the Eternal Return or Cosmos and History*. Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 36.

<sup>12</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1969, p.133.

<sup>13</sup> Para los conceptos de centro, *omphalos*, ombligo y betilos, véase René Guénon. *El Rey del Mundo*. Buenos Aires, Fidelidad, 1981, pp. 79-88. También en René Guénon. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires, Eudeba, 1976, véase el capítulo "La idea del centro en las tradiciones antiguas" (pp. 51-61) Y "Los guardianes de Tierra Santa" (pp. 72-80).

<sup>14</sup> Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Guadarrama, 1973, p. 55. Véase también el capítulo "Nuestro Mundo se sitúa siempre en el Centro" (pp. 42-47) para lo relacionado con el *Centro* aludido en la nota anterior.

<sup>15</sup> Este *temenos*, un círculo o recinto mágico protector es a la vez una prisión en la que el iniciado permanece durante el término del "Opus", y una matriz creadora o semillero donde el "cuerpo de diamante" -la personalidad integrada- se produce. Véase Carl G. Jung. *Psychology and Alchemy*. Princeton, Princeton University Press, 1954, p. 124.

<sup>16</sup> Carl G. Jung. *Símbolos de transformación*. Buenos Aires, Paidós, 1962, p.295.

<sup>17</sup> Erich Neumann. *The Origins and History of Consciousness*. Princeton, Princeton University Press, 1973, pp. 11-12.

<sup>18</sup> En el mito egipcio relatado por Plutarco sobre el dios de la vegetación y héroe cultural Osiris, éste es periódicamente desmembrado por 'Set (Tifón)

y es reunido por su esposa-hermana Isis que vaga por el mundo en busca de los restos diseminados de su amante inmortal. Sobre este conocido mito puede leerse en el libro de E. Neumann (pp. 220-256) citado en la nota 17.

<sup>19</sup> Tzvetan Todorov. *Poétique de la Prose*. París, Editions du Seuil, 1971, pp. 78-91.

<sup>20</sup> Véase Nadia Julien. *Le Dictionnaire des Symboles*. Belgique, Marabout, 1989, p. 107, donde el diamante es un símbolo de perfección, de logro y acabamiento, emblema de la pureza, de la constancia y de la solidez y de lo imperecedero.

<sup>21</sup> Este trabajo fue realizado durante una licencia sabática en el año académico 1989-90 y debe ser considerado parte de un "Work in progress". Agradezco a la UPR (Mayagüez) el tiempo que me permitió trabajar con *YES* y viajar a Paraguay.