rito); *aquel insólito personaje que vomitaba conejitos (*Carta a una señorita de París, *si no me confundo); el jovencito que desde la ventanilla del tren veía todas las tardes a un grupo de muchachas jugando a las estatuas.*

Dice Rafael Alberti que él es poeta de una obra, no de un libro. Un poema afortunado, sin embargo, puede salvar a un poeta del olvido, y en este sentido tenemos un ejemplo patente en Coplas a la muerte de su padre, *de Jorge Manrique, por ejemplo. El caso del cuentista es inverso: un relato feliz difícilmente otorgue a nadie el diploma inapelable de cuentista: desde Bocaccio a Salinger, no recordamos ningún cuentista que no sea el de una obra, aunque perdure de ella una selección hecha por el único antologador que nadie discute: el tiempo.*

La cuentística de Cortázar es ya lo suficientemente abundante y maciza como para que ocupe los primeros escaños de la narrativa nacional, junto con Borges y Quiroga. La precisión, la limpieza que evidencia el desarrollo de sus relatos, me trae a la memoria (por analogía) la implacable sucesión lógica de movidas con que Capablanca liquidaba sus duelos ajedrecísticos, partiendo invariablemente de un plan fijo.

En términos también deportivos, el mismo Cortázar tiene como premisa para la ejecución de sus cuentos lo que una vez oyó decir a alguien: que una novela puede ganarse por puntos, pero que un cuento debe ganarse por «knock out». En lo que atañe al trabajo de taller de la prosa, creo que junto con Rulfo y Borges es quien mejor enseñó la técnica cuentística a toda una generación de narradores iberoamericanos.

El «hit» cortazariano irrumpió en la década del 60. Los que éramos entonces adolescentes experimentamos con Bestiario *un deslumbramiento parecido al que antes nos produjera* El Aleph. *Era un nuevo Borges (no su caricatura), con menos gravedad y más desenfado; su prosa —esa prolijidad de tapiz chino— pintaba otra Argentina, otros personajes menos míticos y otra época que las ficciones de Borges; ciertas expresiones coloquiales, que acaso por vulgares no habían sido hasta entonces consideradas, cobraban —sostenidas por el clima de la anécdota— una jerarquía estética insospechada.*

También era otra la clase social que quedaba con Bestiario *incorporada a la vida de la ficción: la clase media alta o por lo menos la clase media intelectual, junto con algún esporádico burgués venido a menos. Borges, como Rulfo, evocaba personajes del pasado, mixtificados por el paso del tiempo; Roberto Arlt había pintado con inigualable angustia la vida de las clases medias bajas de Buenos Aires; Güiraldes y Lynch ya habían hablado inmejorablemente de estancieros y de peones.*

*El único antecedente (conocido por unos pocos) en lo que se refiere a la consideración de ciertos ambientes y estratos sociales, estaba en una novela de Leopoldo Marechal —*Adán Buenosayres*— que había pasado inadvertida al ser publicada alrededor de 1940, y que el público llegó a conocer con posterioridad a los títulos más celebrados de Cortázar.*

El hecho de que el propio autor de Final de juego *reconociera la guía que le otorgó Marechal, explicó una incógnita que largamente nos había inquietado a algunos, porque daba toda la impresión de que su narrativa —como el milagro de los peces y los panes multiplicados— había nacido por generación espontánea.*

En la obra de Marechal está el punto de referencia, la palanca que pondría en movimiento los engranajes de la ficción cortazariana, que no es de ningún modo una repetición de aquélla.

El Buenos Aires presentido por Borges, misteriosamente vivido por Marechal, padecido por Roberto Arlt, es el evocado por Cortázar. La memoria —al vivir lejos tantos años— fue eliminando todo sedimento sobrante de modo tal de quedarse sólo con lo esencial, lo artísticamente aprovechable. Como los generales que necesitan una perspectiva de distancia para dirigir los desplazamientos de su ejército, evidentemente Cortázar necesitó el alto de la colina y los catalejos que en su caso representan residir en París.

Sin interferencias circunstanciales producidas por el medioambiente, desde el impune mirador en que el extranjero puede observar a su país, Cortázar necesitó de los elementos poéticos inherentes a la nostalgia para llegar a su más pleno estado de creación. Como Hudson, que nunca expresó mejor el paisaje pampeano que cuando

Un libro escrito por todo un pueblo

ROA BASTOS

Texto y contexto de «Yo, el Supremo»

Por ***Luis FERRER***

YO, el Supremo es «una compilación de voces ajenas. La principal de esas voces es la del protagonista del libro, José Gaspar Rodríguez de Francia, dictador del Paraguay entre 1814 y 1840. Roa Bastos ha elaborado un prodigioso fresco en el que Francia se juzga a sí mismo y a su época con un lenguaje delirante y absolutista. «*Yo el Supremo*»... fue escrita no como una novela histórica, sino tomando a la historia como materia de ficción: un texto a la vez real e imaginario que Roa Bastos presenta no como autor, sino como compilador, en una innovación significativa del concepto y del papel tradicional del autor en el campo de nuestra literatura narrativa iberoamericana.» (2) Estas palabras de Tomás Eloy Martínez, recogidas por Beatriz Rodríguez Alcalá de González Oddone sintetizan en gran medida dos de los aspectos fundamentales de la novela: la multiplicidad de voces y, por ende, de puntos de vista, y el paso del personaje histórico a la categoría de mito (que llevará al autor —en una actitud que recuerda a los autores bíblicos— a considerarse un mero lector y compilador de un «libro» escrito por un pueblo.

La cita revela incluso entre otras facetas, la autonomía de la ficción, aunque se base en un material inicialmente histórico y la actitud de Roa que se incorpora de esta manera a la ficción por él pergeñada como un personaje más. «Como compilador de los elementos que componen esta historia imaginaria —ha declarado Roa—, yo he sido también un simple lector: Lector de documentos reales y fraguados, escuchador de la tradición colectiva, oidor de esa gran voz coral que vivifica los hechos acontecidos transformándolos sin cesar; alguien que *lee* primero y luego ordena y registra lo ya escrito por otros en un nuevo sistema con su correspondiente coherencia...» (*Comentarios...*, pp. 27-28).

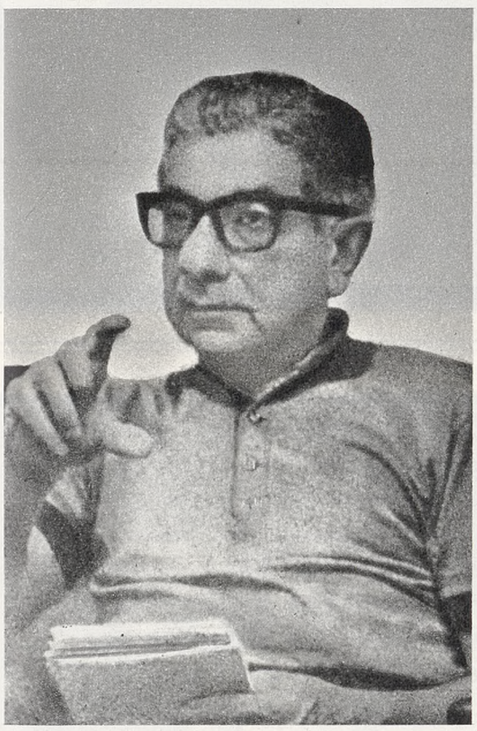
El doctor Rodríguez de Francia al iniciarse la novela está muerto. Esto le permite pasearse por el espacio y el tiempo, discutir y amonestar a diferentes personajes, cobrar conciencia de su condición de espectro (luego de hablar con el indio nivaklé), reflexionar sobre la escritura y el lenguaje (a partir de un pasquín que él mismo mandó pegar a las puertas de la Catedral), discurrir sobre la geopolítica de la región, recomponer la Historia, etc. Es más, hacia el final nos enteramos de que en algunas partes de la obra no está muerto. Es así como sabemos lo que le acaecerá después de su muerte, cuando recibe la visita del fantasma

se fue a vivir a Londres. O como Borges, que no vive en Buenos Aires —vivir es convivir—, sino en el cerrado universo de sus recuerdos y lecturas.

Esta es una cuestión de temperamento, no un axioma. Lo que para Cortázar y García Márquez puede significar un ambiente más apropiado para escribir —la paz europea, no un golpe de estado por semana—, para Arguedas y Sábato habría significado un desarraigo esterilizador.

Lo mucho y bien que se ha estudiado la obra de Cortázar, mi evidente incompetencia comparada a la sistemática eficacia de los especializados en la materia, me cohibieron para intentar un análisis a fondo de los cuentos de Julio Cortázar.

Pienso, de todas maneras, que es uno de los pocos que sabe rematar un cuento con la brillantez con que Joe Louis —para usar una imagen que acaso no le disguste— fue arrinconando a Arturito Godoy hasta dar con él en la lona, en una de sus tantas noches gloriosas.—L. de P.



de su perro quien le vaticina la pérdida de la memoria, de la memoria de las palabras, etc. Pese a su estado y condición atemporales, el protagonista vive una situación y un tiempo subjetivos: el tiempo en que se prepara a morir y por ello escribe un Cuaderno Privado a la par que dicta una Circular Perpetua. Esto ya revela de por sí más de un punto de vista. El Dr. Miliani lo ha hecho notar claramente: «La perspectiva adoptada en la novela es la del Dictador visto por él mismo, a través de un narrador-protagonista. El sujeto del discurso es, pues, un «yo» que en el nivel de las acciones se desdobla en sujeto portador *(YO)* y objeto "dictador" *(EL)*, cuyo ideologizador más frecuente es: *SUPREMO:* "YO es EL definitivamente. YO-EL-SUPREMO" (450).» (3).

Entre el YO privado y el EL público, mítico, que escriben y dictan el Cuaderno y la Circular, respectivamente, aparecen otras voces: la del amanuense Patiño, la voz tutorial, las historias intercaladas, las opiniones de Belgrano, Mateo Fleitas, etc. Pero hay otro elemento digno de mención en la estructura de esta obra como son las notas intercaladas y al pie de página. Aquí Roa desarrolla un recurso borgeano, amplía la veta. Es más, el compilador lleva la voz cantante en las notas como el personaje en el texto. Roa Bastos ha dicho sobre el particular: «Las notas intercaladas en el texto y las que aparecen al pie de página forman parte del texto mismo. Se hallan integradas a él, no como simples glosas, acotaciones documentales o comentarios al margen, sino como un sistema de contrapunto narrativo que busca el calado y la matización de ciertos hechos en el discurso narrativo.» (*Comentarios...,* p. 24.)

Queda claro pues, que se trata de un sólo texto. Sin embargo, las notas cumplen una función de contrapunto, de «contratexto». Utilizaremos el término en un sentido convencional. *Texto y «contratexto».*

Como decíamos más arriba, el personaje Francia lleva la voz cantante en la novela y en el «contratexto» le da la réplica el compilador o simplemente el autor citado por éste (se trate de una cita verídica o apócrifa). Sin embargo, pese a esta aparente «coexistencia» en terrenos estancos, es posible apreciar una curiosa y variada interrelación entre la narración y las notas. La primera de éstas hace referencia al Cuaderno Privado explicando que el mismo fue casi destruido por un incendio poco antes de morir Francia. Si tenemos presente que en varias partes del texto aparecen expresiones como «roto», «quemado», etc., siempre entre paréntesis, estamos ante una «invasión» del compilador quien de las notas pasa al texto. El Supremo, a su vez, nos dice cómo debemos leer las Circulares Perpetuas. Y nos lo dice en una *Nota*. Es decir, también invade el terreno opuesto. El compilador avisa de ciertos errores que tienen los Apuntes (C. Privado), empero también nos proporciona datos equivocados que luego son corregidos más adelante: en la página 235 contradice el sueño-delirio de Francia (que ve una representación de *Fedra*) y apunta que se representó *Tancredo* «la única obra conocida por entonces en el Paraguay» (en una fecha que no corresponde); más adelante (en el texto), se aclara que se representó *Tancredo* en 1804 y no en 1811. Incluso antes, en 1800, se había estrenado *La vida es sueño* (es decir, *Tancredo* no era la única obra conocida).

En alguna ocasión llegarán a coincidir sobre el contenido de la carta de Artigas. Macario —personaje de *Hijo de Hombre*— es nombrado por Francia en el texto y en otra parte el compilador le dedicará una extensa nota. Asimismo es posible contabilizar que hay un tácito conocimiento de lo que pasa en ambos bloques: la alusión a las cosmogonías guaraní y germánica. Hacia el final, el personaje Correia ocupa una de las notas, la comenta él mismo. En la misma, menciona que otro personaje (Cantero) está escribiendo sobre el Supremo. Más adelante, en otra nota, sostendrá un diálogo con Cantero y lo llamará «senhor Roa». Estamos ante un flujo y reflujo de personajes que pasan del texto al «contratexto», uno de los cuales resulta ser Roa dentro de la ficción. Francia como el compilador viajan en el tiempo y pasan de la narración al contratexto y viceversa. Esta posición antagónica pero de intensa y variada vinculación deja ver varias cosas: hay errores, contradicciones, opiniones opuestas, coincidencias, interferencias, complicidad, etc.

La novela de Roa es lo bastante rica como para resistir diversos análisis y enfoques. Obviamente existe un abanico de temas y elementos que como toda obra multívoca encierra en sí. Aquí sólo hemos querido referirnos a los «vasos comunicantes» (utilizando una expresión de Harss) que hemos hallado entre el discurso narrativo y las notas. Creemos que esta conexión es una de las orquestaciones más logradas del libro por dejar entrever la multiplicidad de los puntos de vista posibles sobre un personaje que ha entrado plenamente en el terreno de la leyenda, del mito. Precisamente con este procedimiento de contraste estructural Roa opone el personaje histórico al mito. Y lo hace en el mundo de la literatura. La confluencia de testimonios reales y apócrifos nos dicen del paso a lo legendario pero también nos advierten la presencia de un autor (que aunque se niegue a sí mismo) quien ha ordenado el material de un modo determinado para ofrecernos una visión polifacética, *re-creada* de una realidad compleja. Visión, cosmovisión que admite en su seno a la realidad concreta y a la realidad de la ficción.—L. F.

(1) Augusto Roa Bastos. *Yo, el Supremo.* Buenos Aires, Siglo XXI, ed., I, 1974.

(2) Comentarios a *Yo, el Supremo.* Asunción, Ed. «Club del Libro n.º I», 1975.

(3) Domingo Miliani, *El Dictador,* objeto narrativo en dos novelas hispanoamericanas: *Yo, el Supremo* y *El recurso del método.* Comunicación presentada en el Encuentro Internacional de Hispanistas. Budapest, agosto, 1976, p. 8.