

El Portapluma

Recuerdo del El Supremo y la dinastía amanuéntica de la escritura¹

Nora Esperanza Bouvet

INTRODUCCIÓN

La escritura literaria de Augusto Roa Bastos experimenta un cambio notable durante los años '60 y comienzos de los '70. Es evidente que, desde su novela *Hijo de hombre*, premio Losada 1959, pasando por su cuentística hasta *Yo el Supremo*, publicada en junio de 1974, la narrativa del escritor paraguayo da un giro rotundo. Este viraje producido en su escritura debe mucho a la recepción del estructuralismo y postestructuralismo en los grupos intelectuales nucleados en editoriales, revistas y periódicos en los que Roa Bastos ha participado durante su exilio en Buenos Aires. Más aun sostenemos que en particular la extraordinaria novela *Yo el Supremo* seguramente no podría haberse gestado en otro lugar ni en otras circunstancias.

A partir del hallazgo del pasquín con que se inicia, *Yo el Supremo* se desarrolla como problema a resolver diversas cuestiones relacionadas con el autor del manuscrito, la caligrafía, la tinta y la pluma que permitirían identificarlo. Este punto aleatorio lo convierte en una experimentación escrituraria destinada a abolir el azar. La novela elabora una suerte de descargo respecto de las acusaciones que se desprenden del contenido del pasquín, en forma de una *circular perpetua* dictada por El Supremo a su secretario Policarpo Patiño y de fragmentos de reflexiones diversas escritas en el *cuaderno privado* del Dictador, *al margen*, etc. que se relacionan, más que con el contenido, con la enunciación y la escritura. En estos fragmentos de escritura

dictada y escrita, la novela introduce diversos artefactos fabulosos para comprender, escribir y leer que posee El Supremo.

Aquí nos vamos a ocupar de la pluma del Dictador que no es mencionada hasta promediar la novela. Esto nos lleva a preguntarnos ¿con qué pluma se han escrito las páginas anteriores? ¿con qué pluma escribe Patiño? ¿con cuál le enseña a escribir El Supremo? Estudiamos la compilación de máquinas y procedimientos rousseleanos, interpretados por Michel Foucault, que realiza Roa Bastos en su novela, producida entre los años 1968-1974 en Buenos Aires donde se traducen y publican esos textos franceses. Analizamos el tópico de la pluma en particular en 10 páginas centrales donde es explícitamente mencionada que -creemos- iluminan las restantes. El objetivo es mostrar que el artefacto "escribe" los procedimientos que enfrentan el discurso historiográfico, insertando a autor y personajes en una *dinastía amanuésica* de la escritura que responde a los debates político-culturales de la época.

LA "APARICIÓN" DE LA PLUMA DE EL SUPREMO

La referencia explícita al artefacto escriturario *portapluma-recuerdo* irrumpe por primera vez con la voz de El Supremo en la mitad de la novela (concretamente en la página 210 de la primera edición que consta en total de 467 páginas). La presencia de la pluma interrumpe el dictado del segundo tramo de la cuarta y última entrega de la *circular perpetua* (pp. 203-210)¹ [2], que en esta parte se refiere a los extranjeros expulsados y recibidos por el gobierno paraguayo en 1811.

"*Surge del portapluma-recuerdo otra recepción que daré al enviado del Brasil, quince años más tarde*" (210), dice el Dictador. Esta primera mención del *portapluma* aparece en el primero de tres fragmentos o párrafos sin títulos seguidos de otro ("*En el cuaderno privado*"). Con el tramo de la "*Circular perpetua*" que interrumpen, estos fragmentos conforman el capítulo XVI de la novela (pp. 203-219)² [3] y constituyen una suerte de reflexiones de El Supremo en los tiempos verbales del "discurso" (presente, también futuro, pretérito perfecto y un imperativo) sobre la enunciación de la "historia" en la *circular perpetua* que es "dictada" en pretérito indefinido. Los cuatro fragmentos están temáticamente unidos a la *circular* y entre sí por el leitmotiv del desvencijado "*ex carruaje de los gobernadores*" con su "*llanta rota*", repetido en cada uno de los fragmentos que componen el capítulo³ [4]. Este tópico que conjunta la recepción otorgada a los distintos visitantes adquiere sentido en oposición a la "*circular-perpetua*", calificada así porque tiene "*Ruedas que nunca se paran. Ejes que nunca se rompen. Así también la escritura. Negación simétrica de la naturaleza.*" (69), que hace "verosímiles" las reflexiones, en particular acerca de las diferencias entre escribir la historia y lo que El Supremo llama "hacer la historia".

La pluma es mencionada luego que, en el diálogo con el enviado porteño Vicente A. Echevarría frente a las horcas donde fueron ahorcados los contrarrevolucionarios, El Supremo manifiesta: “*No doctor, ese decorado sirvió para otra representación. Lo que ocurre es que en el Paraguay el tiempo es muy lento de tan apurado que anda, barajando hechos, traspapelando cosas. ...La única manera de impedirlo es sujetar el tiempo y volver a empezar*” (210). La pluma detiene la escena de la llegada del emisario brasileiro Correia da Camara en 1825 en el carruaje desvencijado y hace surgir el decorado y la representación de carnaval carioca de la recepción tal como es narrada por la historiografía (en particular por Julio César Chaves). “*Reanímase el pasado en el portaobjeto del lente-recuerdo*” (213), dice El Supremo, luego reflexiona en el cuaderno privado sobre su “hacer la historia” que ha convertido el *portapluma-recuerdo* en “*cachiporra*” que contrapone a las del carnaval (214). El Compilador interrumpe estas reflexiones del *cuaderno privado* de El Supremo con una larguísima nota intercalada (la más larga de las notas incorporadas en la novela) para aclarar de qué portapluma se trata. Es decir que primero vemos actuar la pluma, después se nos explica en qué consiste; el capítulo reproduce en miniatura lo que la novela hace. Volveremos sobre esto.

LA “DINASTÍA AMANUÉNTICA” DE LA PLUMA FABULOSA

El Compilador describe la fabulosa lapicera de El Supremo dotada de un “lente recuerdo” que permite escribir visualizando imágenes y de un dispositivo de espejos que otorga movimiento y sonido a estas imágenes a la manera de un proyector cinematográfico (214-218). Según esta descripción, el “*maravilloso instrumento*” escriturario ha sido inventado por El Supremo y fabricado durante la dictadura por “*los presos a perpetuidad para el pago de su comida*”, para lo cual el Dictador los había provisto de marfil blanco e “*instrucciones precisas*”⁴ [5]. Después de su muerte, el artefacto es “*heredado a través de una enmarañada madeja de pequeños azares, más allá de los derechos de una dinastía amanuéntica*” por “*Raimundo, apodado Loco-Solo, chozno de uno de los amanuenses de El Supremo*”, es decir, “*cuarto nieto de Policarpo Patiño*”, y éste se lo da a Carpincho-Compilador-Roa Bastos. Escrita en primera persona, la nota identifica al personaje Compilador con Roa Bastos por medio de su seudónimo de juventud *Carpincho*⁵ [6] y la inserción de datos biográficos. Identificado con el autor⁶ [7], el Compilador asegura que el *portapluma-recuerdo* de El Supremo, “*parcialmente descompuesto en su sensible mecanismo*”, está en su poder sobre su mesa de trabajo y desafía a quien quiera verificarlo. A continuación narra cómo llegó a sus manos por “*obra del azar*”. Señala dos hitos temporales: 1932, año en que conoce a Raimundo Loco-Solo en la escuela (cuando Roa Bastos tenía 14 ó 15 años), comienza la guerra del Chaco para la cual se alista a adolescentes, Raimundo

anuncia su propósito de viajar al África en busca de *"impresiones fuertes, no esta mierda de guerrita con los bolís"*, Carpincho lo ayuda en los exámenes y en retribución Raimundo le *"mostró por primera y única vez la fabulosa pluma"*. En marzo de 1947, *"visperas del Éxodo"*, fue *"a visitar por penúltima vez a Raimundo"*, enfermo próximo a morir, dice, y éste le cede la codiciada *"Pluma de El Supremo"*, a la vez que en castigo le anuncia un destino de migrante y traidor a la patria. Cuando Raimundo deja de hablar y le da la espalda, su cuerpo estragado por la escritura *"se fue reduciendo a esa espalda encorvada que me miraba"*, dice el Compilador-autor poseedor ahora de la pluma de El Supremo que siente que ya es el otro. *"Pero era yo quien contemplaba mi propia espalda. Bajo la raída piel semejante a una corteza cruzada de inscripciones y tachaduras, las vértebras derruidas por la artrosis, (coma en el texto) me apuntaban con sus picos de loro. ¡Iba a ponerse a sudar y a gritar esa espina cada vez más blanca en la penumbra, que era mi espina y se me clavaba en los ojos?"*, se pregunta.

De modo que la pluma convierte al Dictador en iniciador de una *"dinastía amanuéntica"* que culmina en el personaje del Compilador de la novela identificado con Roa Bastos. El Compilador es el último eslabón de la cadena sucesoria de la pluma *"transmigrante"* que se origina en El Supremo Dictador, pasa al amanuense Patiño y de éste, por una azarosa vía hereditaria que supera los derechos de los amanuenses, a su nieto Raimundo Loco-Solo, quien se la habría transmitido de alguna manera mágica a Raymond Roussel en el África donde Raimundo se propone ir, como él, a buscar *"impresiones"* fuertes, antes de dársela al Compilador. Así, el maravilloso instrumento escriturario que constituye la pluma convierte a El Supremo en precursor de Raymond Roussel.

El portapluma-recuerdo inserta a autor y personajes literarios, a Roa Bastos y a El Supremo Dictador, al amanuense Patiño y al Compilador, en una historia de la escritura concebida como trabajo; concretamente en la tradición del amanuense. El trabajo artesanal, paciente, laborioso y doloroso de escribir plantea a El Supremo Dictador el problema de saber quién es en realidad el amanuense, Patiño o él mismo. La idea de *"dinastía amanuéntica"* (que tiene su verosímil historiográfico) refuerza la idea de lo hereditario y colectivo que tiene el oficio escriturario. Resulta evidente que esta dinastía no se limita a los amanuense *"reales"*, tampoco se trata de un artefacto portapluma que se supone *"real"* sino de una actitud ante la escritura como trabajo experimental, que convierte a quien se hace cargo de ella en sirviente suyo que debe enfrentar diversos problemas en la relación que establece con la escritura, principalmente problemas de identidad, de plagio y de dominio del azar. Esta tradición del amanuense remite a los escritores y poetas *"malditos"*, relegados de la cultura oficial, principalmente a los fran-

ceses: Sade, Mallarmé, Lautréamont y Roussel a través de quienes en los años 60 y 70 se ocuparon de ellos: Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Michel Foucault, Marcelin Pleynet, Julia Kristeva. De manera que sus experimentos escriturarios entran a la novela *Yo el Supremo* interpretados, es decir reproducidos o mediados por ellos.

LA "ÚLTIMA VEZ" QUE ROA BASTOS VISITÓ A RAYMOND ROUSSEL EN BUENOS AIRES. EL PLAGIO-COMPILACIÓN DEL *PORTAPLUMA-RECUERDO*

Si bien el Compilador identificado con Roa Bastos nos narra detalladamente cuando fue "*a visitar por penúltima vez a Raimundo*" y obtuvo la ansiada pluma de El Supremo, nada nos dice acerca de la "última vez" en que lo hizo, lo que debió ocurrir en Buenos Aires donde estaba exilado. La descripción de la pluma que logra superar las limitaciones de la escritura, por lo que constituye un objeto inapreciable para todo escritor, está plagada o compilada del libro de Michel Foucault sobre Raymond Roussel; también la muerte de Raimundo Loco Solo que, dice el Compilador, se produce la misma noche en que le dio la pluma es narrada con las palabras de Foucault sobre la muerte de Roussel.

Roa Bastos, que por lo general da pistas en la misma novela sobre los textos que ha compilado, aquí se limita a aludir veladamente a Raymond Roussel. En su larga nota (—insisto— al promediar la novela), para referirse al personaje que le regala la pluma rousseliana que fuera de El Supremo, el Compilador se limita a darle el nombre de pila (*Raimundo*), el título de una de las obras de Roussel levemente modificado (*Loco-Solo* en lugar de *Locus Solus*) como seudónimo y a aludir indirectamente a otra (*Impresiones de Africa*). Tampoco en los textos críticos ni en las entrevistas que concedió, Roa Bastos nunca ha mencionado la fuente que verdaderamente utilizó, *Raymond Roussel*, de Michel Foucault, uno de los textos capitales en la construcción de *Yo el Supremo*, obra que su autor ha definido como un "*interjuego (hecho a base de préstamos, de alusiones, de plagio deliberado, de alteraciones también deliberadas de textos y documentos)*" 7 [8].

Como lo demuestran múltiples citas literales, es evidente que Roa Bastos compila de *Raymond Roussel*, de Michel Foucault, incluso es evidente que lo hace de la traducción al español de Patricio Canto, publicada en Buenos Aires por Siglo XXI en marzo de 1973 8 [9] cuando Roa Bastos está dando forma final a su novela publicada al año siguiente. La relación entre ambos textos nunca ha sido vista hasta ahora de tan obvia que es. Diversos enunciados completos, expresiones y palabras de Foucault —traducidas por Patricio Canto— son puestas en boca de El Supremo y del Compilador. Las mismas denominaciones "*portapluma-recuerdo*" y "*lente recuerdo*" que utiliza El Supremo para designar a la maravillosa pluma, como su descripción

por parte del Compilador, están tomadas del texto de Foucault traducido por Canto. Las voces de El Supremo y el Compilador están entrecruzadas como en filigrana con la voz de Foucault que analiza a Roussel, pero donde Foucault dice "obra", "lenguaje" y "reproducción", en *Yo el Supremo* se dice "escritura".

La demanda que, en Buenos Aires, tenían las obras de Roussel y de Foucault explica las traducciones simultáneas vinculadas entre sí que se publicaron de *Impresiones de África* y del estudio sobre el conjunto de la obra rousseliana a comienzos del '73 por Ediciones de la Flor y Siglo XXI, traducidos por los hermanos Estela y Patricio Canto; la novela remite en su contratapa al estudio de Foucault "recientemente publicado", recomendando: "Con este adecuado cicerone no hay forma de perderse en este libro"⁹ [10]. También circulaba por entonces en Buenos Aires el libro póstumo de Roussel *Cómo escribí algunos libros míos*¹⁰ [11] que incluye a modo de prólogo el primer capítulo del estudio de Foucault. En este breve texto, cuya primera parte Roussel envía a la imprenta en 1932 para ser publicado después de su muerte que se provoca voluntariamente al año siguiente, Roussel revela el secreto de su escritura enigmática. Explica "*el procedimiento muy peculiar*" que considera "*esencialmente poético*" utilizado en algunos de sus libros, con el propósito de que sirva a los escritores del futuro. Sostiene que ha basado su creación en el "*acoplamiento de dos palabras tomadas en acepciones distintas*" y que este procedimiento evolucionó y lo llevó a "*tomar una frase cualquiera, de la que extraía imágenes, dislocándola al modo de un jeroglífico*"¹¹ [12]. Toma dos palabras parecidas en el sonido y la escritura, pero de diferentes significados, por ejemplo, en *Impressions d'Afrique*, pillar y billar (pillar en tanto hacerse el pillo y el juego del billar) y enhebra las historias hasta lograr escribir las dos palabras en una misma frase (una banda de pillos y un pillo blanco que tiene una esclava en el África negra, por un lado; y las bandas de las carambolas, entre las bolas blancas y negras en el paño verde del billar). Ha escrito sus libros a partir de juegos de palabras, repeticiones y diferencias, efectos de superficie, dobles y triples sentidos, enigmas y pistas falsas que dibujan combinaciones imaginarias enteramente coherentes. En esta especie de balance de cuentas con su obra y su vida, Roussel narra su experimentación con la escritura durante varios años. "*Esta experimentación —dice— era para mí una tortura, y he llegado a revolcarme por el suelo, presa de accesos de furia, al sentirme incapaz de conseguir las sensaciones de arte a las que aspiraba. / Finalmente, hacia los treinta años, tuve la impresión de haber hallado mi camino en las combinaciones de palabras que he mencionado*". Su psiquiatra apunta que Roussel sentía que "*Lo que escribía estaba rodeado de esplendores, cerraba las cortinas porque temía la menor fisura que hubiera dejado escapar los rayos luminosos que salían de mi puma, quería retirar de un solo golpe la pantalla e iluminar el mundo*"¹² [13].

LA OBRA DE RAYMOND ROUSSEL INTERPRETADA POR FOUCAULT

En *Raymond Roussel*, uno de sus primeros libros, Michel Foucault estudia la obra rousseliana desplegando el análisis estructural. Este libro, publicado en 1963, es el único estudio extenso que Foucault ha hecho sobre un solo autor y dedicado íntegramente a la literatura que utiliza para pensar teóricamente (al año siguiente publica *Las palabras y las cosas* y en 1969 *La arqueología del saber*¹³ [14]). En los procedimientos enunciativos y en las máquinas fantásticas inventadas por Roussel, Foucault encuentra por primera vez una distinción neta entre discursividades y visibilidades, “lo enunciable” y “lo visible”. Foucault usa la literatura para producir su teoría arqueológica, teoría que Roa Bastos usa a su vez para producir literatura.

Foucault se centra en el escrito póstumo de Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres* para explicar la obra en su conjunto, hasta entonces en gran medida incomprendida. En este texto, traspasado el “umbral” de la muerte, Roussel nos da la “llave” para descifrar el misterio de su obra, nos revela la “clave” de su construcción, entiende Foucault. “La obra se nos ofrece desdoblada en su último instante por un discurso que se encarga de explicar cómo... Ese ‘cómo escribí algunos de mis libros’, que se revela cuando ya todos habían sido escritos, tiene una extraña relación con la obra, a la cual descubre en su mecanismo, recubriéndola con un relato autobiográfico apresurado, modesto y meticuloso”¹⁴ [15], dice Foucault. El texto póstumo es para él un “espejo que Roussel tiende a su obra”¹⁵ [16] y forma parte de ella como un umbral, a modo de una llave-clave que al mismo tiempo que abre, cierra la obra, “que también está trancada -cifra descifradora y cifrada”¹⁶ [17].

Foucault encuentra que la obra rousseliana constituye un todo unitario que se divide a su vez en dos grandes partes: una primera parte, conformada por el texto póstumo *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, y una segunda parte, la obra literaria, de manera tal que la primera explica la segunda, pero ya estaba implícita en ella. “*Comment j'ai écrit certains de mes livres* desempeñaría así el mismo papel que la segunda parte de *Impressions d'Afrique* o los pasajes explicativos de *Locus Solus*, ocultando, con el pretexto de la revelación, la verdadera fuerza subterránea del lenguaje”¹⁷ [18], señala Foucault. Habría que considerarlo, dice, “un poco como la lente de *La Vue*”¹⁸ [19], es decir, la *pluma-recuerdo*.

La producción literaria rousseliana se divide a su vez, según Foucault, en tres clases de obras: obras que producen enunciados por medio del peculiar “procedimiento” o “método” rousseliano (*Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*, *L'étoile au front*, *La poussière de soleils*); “obras de máquinas” extraordinarias inventadas por Roussel en las que las visibilidades “captan o suscitan enunciados” (*La vue*, *La doublure*) y una obra que hace proliferar los enunciados por medio de paréntesis que encierran paréntesis y notas de notas a

menudo muy largas cuyos versos riman entre sí y con el resto de una forma compleja (*Nouvelles impressions d'Afrique*).

El "procedimiento" de Roussel proviene de un hecho de lenguaje: la existencia de palabras idénticas que expresan dos cosas diferentes. "La identidad de las palabras, el simple hecho, fundamental en el lenguaje, de que hay menos vocablos indicadores que cosas a indicar, es en sí misma una experiencia de doble faz, que revela en la palabra el lugar de un encuentro imprevisto entre las figuras del mundo más alejadas"¹⁹ [20], dice Foucault. Las obras "de procedimiento" están construidas como un tratado sobre la identidad de las cosas "perdida en la ambigüedad del lenguaje"²⁰ [21] que remite a un juego de identidades y diferencias. "De aquí deriva todo el vacío proliferante del lenguaje, su posibilidad de decir las cosas —todas las cosas—, de empujarlas a su ser luminoso, de producir bajo el sol su verdad muda, de 'desenmascararlas'; pero de aquí se desprende también su poder de engendrar por la simple repetición de sí mismo, cosas nunca dichas, ni oídas, ni vistas"²¹ [22], afirma Foucault. "El lector cree reconocer los vagabundeos sin meta de la imaginación, cuando en realidad no hay allí más que los azares del lenguaje, tratados metódicamente"²² [23] por Roussel.

Las "máquinas" fantásticas rousselianas ("la lente-recuerdo", "la cabellera-arpa", "el gato-pep", "los hipocampos-corceles", "la cabeza habladora de Danton", etc.) son máquinas de repetición para Foucault; máquinas de reproducir y así guardar la herencia. "Las maquinarias de Roussel no fabrican ser; mantienen las cosas en su ser. Su función consiste en hacer permanecer: conservar las imágenes, guardar la herencia y los derechos [...]. Pero también —para asegurar este mantenimiento más allá de los límites— hacer pasar [...]. Todas estas maquinarias abren un espacio en el cierre protector que también es el de la maravillosa comunicación. Pasaje que es clausura. Umbral y llave. [...]. Ese pasado que no pasa y que, sin embargo, se ahueca con tantas comunicaciones, es sin duda el que respiran todas las leyendas"²³ [24], dice Foucault.

Foucault muestra que toda la obra de Roussel constituye una unidad donde nada es secreto, sólo es necesario develar el sistema de desdoblamientos, umbrales o niveles que se recubren entre sí (doblecés, pliegues), para ver que un elemento constituye una suerte de "jeroglífico" del otro. De modo que las máquinas de reproducir, como el portapluma-recuerdo, son yael procedimiento; esa pluma es la que escribe el procedimiento en forma de un jeroglífico. "El portaplumas de La Vue, es éste y ningún otro el que habrá de escribir las obras del procedimiento; pues él mismo es el procedimiento, digamos más exactamente, su jeroglífico: una máquina que permite ver la reproducción de las cosas, incrustada en un instrumento de lenguaje"²⁴ [25], dice Foucault.

Como la empresa de Roussel, la tarea arqueológica foucaultiana es doble: “una arqueología de la enunciación” y una “arqueología de la mirada”. Es necesario buscar detrás de los enunciados las condiciones de enunciabilidad y de visibilidad que hacen posible su aparición. Las primeras dependen de regímenes de regularidades; las segundas, de máquinas (el panóptico, los manicomios, las prisiones). Hay que abrir las palabras, expresiones y frases (el ser del lenguaje, que hace a lo decible y legible) y abrir las cosas (el ser-luz) para hacer surgir las visibilidades como relámpagos, fulguraciones y centelleos, como hace Roussel. Para Foucault, cada formación histórica dice y ve lo que puede decir y ver según le permiten sus condiciones de enunciación y de visibilidad. “Nunca hay secreto, a pesar de que nada sea inmediatamente visible, ni directamente legible”²⁵ [26], como en Roussel.

EL PORTAPLUMA-RECUERDO DE EL SUPREMO CONVERTIDO EN CACHIPORRA

Como anticipamos, en el capítulo central de *Yo el Supremo* donde se menciona la pluma, primero la vemos actuar, después se nos explica en qué consiste. Y adelantamos que el capítulo reproduce en miniatura lo que la novela hace. Procuremos develarlo.

¿Qué surge del portapluma-recuerdo? ¿Qué ve y oye El Supremo en la escritura? Bajo la lente que detiene la escena del arribo del “comisionado imperial”, El Supremo se ve a sí mismo viendo desde la ventana de su gabinete de gobierno al “botarate emplumado” que el Brasil ha enviado, “visitante galoneado, tintineante de condecoraciones” que “agita ceremoniosamente su sombrero de plumas” y en particular ve su “sombrero de plumas”. Y ve al “populacho” agolpado para verlo pasar que, con la “instintiva malquerencia” que le ha enseñado la historia de las bandeiras, ve “Sombras rojas” envolviendo la figura del “kambá brasileiro”. También oye las voces del “pueblerío”, pero no sus aclamaciones como ha sido “documentado”, sino la repulsa del que intuye la presencia del enemigo: “*Cuando calla la trompa de la escolta se escuchan gritos de zumba. Sorda rechifla: ¡Kambá! ¡Kambá! ¡Kambá-tepott!* (Negro, Negro de mierda²⁶ [27]) *¡Cuánta diferencia con la bienvenida a Belgrano!*”, dice El Supremo. Así contradice lo que ha escrito el mismo Correia da Cámara acerca del cálido recibimiento que recibiera en Asunción y que la historiografía ha repetido. El Supremo, en cambio, ve también el futuro en el “interior del círculo mágico” de la lente escrituraria, donde, como dice Foucault, “las cosas se dan en su existencia terca, autónoma, como si estuvieran dotadas de una obstinación ontológica que hace saltar las reglas más elementales de la distribución espacial” y temporal. En el círculo de la lente que fija la escena del arribo de Correia, El Supremo ve la “atmósfera de carnaval carioca” con sus danzantes agitando sus “cachiporras” que generan las “Sombras rojas” que ve el “pueblerío”, atenuadas por el “*sol marginal del*

Brasil, al ocaso del Africa". Bajo la lente de la pluma-recuerdo rousselfiana, el "sol pasionario de Asunción" "despinta los tesoros de este carnaval de cartón. Esfuma a las danzantes, a los capoeiras", los convierte en "Teatro inútil. Decorado dorado, escorado en lo no-visible", escribe la pluma con palabras de Foucault. Y retiene un detalle del detalle: "el ibis del sombrero" imperial que empuña "La mano blanca contra la laca negra del carruaje". El lenguaje se reintegra al mutismo de los objetos; los detalles acumulados -"el sombrero de plumas", "la mano cuajada de destellos" de Correia agitándolo- "hablan" por sí mismos. La "escena redonda, irrisoria e inmóvil", como las de Roussel según Foucault, hace ver lo no-visible que tiene lo visible, lo "sinistro" que tiene el gesto teatral de saludar con el sombrero emplumado. Así, a las "cachiporras" que todavía no alcanzan a fulgurar el "tinte de sangre" de la guerra de la Triple Alianza, El Supremo responde con su "cachiporra" de tinta que abre las palabras en lo blanco del papel. Con "cachiporrazos" dados con la lapicera que llama su "cachiporrita de nácar", desmitifica el acontecimiento como mera representación, teatro, máscaras de carnaval. "Pónganle más si quieren. Todo lo que quieran", nos dice El Supremo.

Bajo el lente-recuerdo de la pluma, en el segundo párrafo (212), el carruaje en el que va El Supremo con Belgrano y el que transporta a Correia "se aparean. Avanzan a contramarcha, ruedan juntos un tramo. Se juntan. Forman un solo carruaje". La pluma quiebra la prosa al ritmo de los barquinazos de la "llanta rota" y la contrae en "fallanta"; muestra en el gesto el falso dualismo de la afirmación y la negación, "pone de acuerdo en el forzado cabeceo. Cada uno afirma su no con el gesto de decir sí a cada segundo y fracciones".

En el tercer fragmento (213)27 [28], El Supremo se ve ver, siempre desde la ventana de su gabinete, la escena en que Correia "se apea del carruaje ante la posada que se le ha destinado" y se detiene en la "figura del típico macaco brasileiro" que se recorta en el "blancor de la tapia". Los detalles muestran que la figura del enviado del Imperio no es la de un simple mono sino un "engendro" metamorfoseado en humano. El Supremo se ve ver con el catalejo (otra de sus "máquinas" historiográficamente famosas) algunos detalles de la figura de Correia: la "sonrisa de esmalte", el "diente de oro", la "peluca platinada hasta el hombro" y los "ojos entrecerrados" que "escrutan su alrededor con la cautelosa duplicidad del mulato". El pasado adquiere vida bajo la lente, el Supremo oye el murmullo de admiración frente al sombrero de plumas de su obnubilado Secretario de Hacienda Benítez (convertido también él en personaje literario). A tal punto se reanima el pasado que la realidad irrumpe en la ficción, llega a la superficie como el fulgor de un instante; El Supremo no se oye ordenar sino que ordena a su secretario que se deje de pavadas y vaya a trabajar, interrumpiendo la escena que observaba en la lente (¿Qué hermoso sombrero de plumas!, oigo murmurar a mi lado al Secretario de Hacienda. ¡Vaya a trabajar, Benítez, y déjese de pavadas!").

Interrumpida la escena que la lente enfocaba, El Supremo reflexiona sobre ella en su *cuaderno privado*. En la escena que la pluma ha detenido, el tiempo se vuelve maleable, “lleno de grietas” “*rueda también sobre una llanta rota. [...]. La mitad hacia delante, la mitad hacia atrás*”, de modo que deja de importar si se trata de algo “realmente sucedido” porque “*Puede también que nada haya sucedido realmente salvo en esta escritura-imagen que va tejiendo sus alucinaciones sobre el papel*”. En la hoja de papel, bajo el círculo de luz de la lente-recuerdo empotrada en la pluma, fuera del tiempo y del espacio, sin que el ojo interfiera para imponer su punto de vista, las cosas se convierten en “*Escena sin pausa*”, dice El Supremo (214), “Espectáculos puros, sin pausa”, como las obras de Roussel según Foucault. En el tiempo-espacio otro de reproducción que la “máquina” de la pluma permite ver, el ser de las cosas se impone a perpetuidad, ya que “*Lo que es enteramente visible nunca es visto enteramente. Siempre ofrece alguna otra cosa que exige aún ser mirada. Nunca se llega al fin*” 28 [29], dice El Supremo repitiendo literalmente a Foucault, jactándose de que para volver a hacerlo “*En todo caso, la cachiporra me pertenece*”.

“*Mientras escribe pone la mirada entre paréntesis. La lleva a otra escala*”, continúa El Supremo con palabras de Foucault 29 [30]. La pluma lleva a otro espacio que reproduce los detalles y deja que las cosas hablen por sí mismas, pristinadas, liberadas de las cristalizaciones que el tiempo fue produciendo en ellas, de sus escorias históricas. Esto le permite mirar lo real por segunda vez y ver lo no visible que tiene lo visible, porque, como dice Foucault, las cosas tienen una luminosidad perpetua, fuera del tiempo, que las vuelve siempre factible de ser miradas una vez más. Como Roussel interpretado por Foucault, El Supremo puede extraer sentido de “imágenes-palabras” “que hablan y ocultan a la vez”; lograr la “apertura profunda de las cosas mismas” para “hacerles decir su secreto”; explotar la “inagotable riqueza de lo visible”, “proliferación que no cesa”. La máquina rousseliana de la pluma-lente, deja que las cosas hablen por sí solas, sin imponerles un punto de vista (“*Intervención de todos los ángulos del universo. Intervención de todas las perspectivas concentradas en un solo foco*” (218), dice el Supremo, cuestión que discute largamente en la novela con Blas Pascal a través de Lautréamont). Con el artificio de la pluma-recuerdo rousseliana, según la interpreta Foucault, El Supremo alcanza una “visibilidad sin lagunas” históricas ni políticas que “desborda sobre el pasado y el futuro” donde “el ser y el tiempo se estabilizan uno al otro” e ilumina y alerta acerca de la presencia brasilera en la usina hidroeléctrica de Itaipú en el presente de la escritura de la novela. Dice El Supremo entretrejiendo sus palabras con las de Foucault: “*Escribo y el tejido de las palabras ya está cruzado por la cadena de lo visible. ¡Carajo no estoy hablando del Verbo ni del Espíritu Santo transverberado! ¡No*

es eso! ¡No es eso! Escribir dentro del lenguaje hace imposible todo objeto, presente, ausente o futuro. Estos apuntes, estas anotaciones espasmódicas, este discurso que no discurre, este parlante-visible fijado por artificio en la pluma; más precisamente, este cristal de acqua micans empotrado en mi portapluma-recuerdo ofrece la redondez de un paisaje visible desde todos los puntos de la esfera. Máquina incrustada en un instrumento escriturario permite ver las cosas fuera del lenguaje. Por mí. Sólo por mí. Puesto que lo parlante-visible se destruirá con lo escrito" 30 [31]. Y agrega utilizando el procedimiento al mismo tiempo que reflexiona sobre él: "*El zumo del secreto se esfumará en humo*".

LA PLUMA ESCRIBE LA NOVELA

Ahora estamos, creo, en condiciones de responder a la pregunta inicial ¿Qué pluma escribe la novela antes de la aparición de la pluma mágica? El capítulo donde aparece la pluma en boca de El Supremo y la larga Nota del Compilador referida a ella en el medio de la novela iluminan hacia atrás. El aparato pluma-recuerdo, cuyo funcionamiento se explica en la mitad, fue utilizado desde el comienzo de la escritura. Como la obra de Roussel, también *Yo el Supremo* aparece *desdoblada* "por un discurso que se encarga de explicar cómo"; también su autor la "descubre en su mecanismo, recubriéndola con un relato autobiográfico" que pone en boca de su doble, el Compilador. En el medio de la novela, en el lugar donde el libro se "dobla", produce el doblez y se cierra, se recompone la aparente magia que se leyó hasta entonces y se explica racionalmente de qué se trata, como hace Roussel en *Impresiones de África*.

Guiados por Foucault, hemos procedido como esos "lectores incautos" a quienes Raymond Roussel aconsejaba que leyeran primero la segunda parte de *Impresiones de África* antes que la primera³¹ [32]. Como Foucault es un "lector incauto" que lee *Comment j'ai écrit certains de mes livres* como una segunda parte autobiográfica que explica la obra literaria rousseliana.

De este modo hemos descubierto el juego y la regla del juego de Roa Bastos en el capítulo central de la novela donde la pluma actúa; comprendemos que en los fragmentos que analizamos es la pluma la que escribe su nombre "portapluma-recuerdo", "*Teatro inútil. Decorado dorado, escurado en lo no-visible*", "*fallanta*", "*Escena sin pausa*", "*escritura-imagen*". La *pluma-recuerdo* es la que "escribe" el procedimiento; esta máquina de hendir las cosas es la que escinde las palabras, las separa con guiones o las contrae y las acerca fonéticamente por medio de la rima y la repetición. Como en Roussel según la interpretación de Foucault, el "artificio" de la pluma es el que "escribe" el procedimiento que constituye la novela *Yo el Supremo*. La pluma es ya el "procedimiento", como en Roussel —según Foucault—, la máquina es el

procedimiento; es otra forma del procedimiento rousseliano que constituye una suerte de jeroglífico del procedimiento; su doble, otro modo de abrir las palabras y las frases, "dislocándolas al modo de un jeroglífico", como dice el mismo Roussel.

Comprendemos entonces que la novela es la puesta en acto de la interpretación de Foucault sobre la escritura de Roussel. El "artificio" de la pluma es el procedimiento utilizado ya desde el comienzo de la novela (la segunda página en la primera edición) en las primeras rimas y repeticiones: "*ratas uñudas greñudas*", "*Apriétales los refalsos a esos falsarios*", "*folicularios letrenarios*", "*inmolo a Molas, despeño a Peña*", "*letras consagradas sobre una prensa consagrada*"; en las primeras palabras escindidas o unidas por guión: "*escri-vanos*", "*memoria de ingiero-digiero*", que van tiñendo las páginas de las más bellas frases. El guión une a la vez que separa las palabras sin confundirlas o, podemos decir, las separa uniéndolas, creando otras nuevas como en "portapluma-recuerdo" y "lente-recuerdo". Abre palabras y frases para hacer "ver" mejor su sentido, hacerlo estallar: *son-ido* (23, 28), *Bel-Asco* (29), *sola-edad* (109), *enferma-edad* (111), *con-vencer* (116), *fide-indigno* (24); arranca sonido e imagen al lenguaje mediante repeticiones, retruécanos y rima interna, al modo de "*bandeirantes... bandereando bandidescamente*" (85), "*nuestras sierras acerradas con las sierras de los tratados de límites*" (85); quiebra las sucesiones de la sintaxis en oraciones unimembres o en bimembres muy breves que pulverizan la significación y provocan luminosidad, ecos y resplandores.

Con este procedimiento, la novela *Yo el Supremo* enfrenta los lugares comunes, metáforas y cristalizaciones del discurso historiográfico sobre el Dictador Francia que han ido conformando la memoria colectiva; a sus autores, los "*escri-vanos*" "*folicularios letrenarios*", y sus historias de "*entretén-y-miento*". El experimento de escritura de Roa Bastos es profundamente político y responde al modo de pensar el lenguaje en los años '60-'70, en particular el lenguaje literario, en relación con la cuestión del compromiso y la dependencia. Si Roa hace de Roussel analizado por Foucault un precursor de *El Supremo* (si lee rousselianamente al Dictador paraguayo) es para discutirlo. A diferencia de Raymond Roussel, Roa Bastos no trabaja con historias inventadas, sino que prácticamente todas las palabras, frases, párrafos, páginas de su novela remiten a un doble historiografía y literatura que la vuelve sumamente compleja.

NOTAS:

- ¹[2] Si tomamos en consideración los cortes explícitos del acto de dictar, podemos distinguir cuatro entregas de la *circular perpetua*, producida fragmentariamente como el resto de los materiales entre las páginas 36 y 400. Los números entre paréntesis remiten a las páginas de la primera edición de A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, Siglo XXI, Buenos Aires, junio de 1974.
- ²[3] El capítulo XVI de la novela está conformado por el segundo tramo de la cuarta y última entrega de la *circular perpetua*, seguido de 3 apartados sin título y una inscripción en el *cuaderno privado*: primer apartado, pp. 210-212; segundo apartado (un solo párrafo), p. 212; tercer apartado, p. 213; "(En el cuaderno privado)", pp. 213-219. Denomino "capítulo" a los segmentos de la novela, de extensión variable, separados por grandes espacios que corresponden a cambios de páginas.
- ³[4] El motivo del "ex carruaje de los gobernadores" con su "llanta rota" se repite en cada uno de los fragmentos que componen este capítulo, al final de la *circular perpetua* y en cada uno de los apartados: "llanta rota", pp. 210 y 211; "fallanta", contracción de falla+llanta, p. 212; "carruaje", p. 213; "llanta rota", p. 214.
- ⁴[5] La invención de la pluma por parte de El Supremo, como de los diversos inventos que aparecen en la novela, adquiere su "justificación" histórica en diversas alusiones historiográficas. En otro lugar me he ocupado de las relaciones que mantiene el Dictador Francia con la escritura ("*Del vicariato de la escritura a la escritura soberana: José Gaspar de Francia y la construcción del Estado paraguayo*", tesis de doctorado, UBA, 2001), he destacado el carácter inconfundible de la pluma del Dictador pero no he encontrado en la vasta documentación de la época ninguna mención a las plumas, ni en las pormenorizadas listas de compras al exterior. Su fabricación por los presos resulta verosímil dada la preocupación del Francia por hacerlos trabajar.
- ⁵[6] Según personas que lo conocieron, en su juventud a Augusto Roa Bastos lo apodaban Carpincho a raíz de su cabello grueso como cerda.
- ⁶[7] También más adelante en la novela (p. 376) el Compilador se identifica con el autor cuando incluye una nota dentro de otra nota a pie de página (nº 57) para aclarar el apellido Roa que figura en el texto citado: "*El compilador desea aclarar que el lapsus y la mención no le corresponden; el informe confidencial de Correa menciona textualmente este apellido, según puede consultarse en el tomo IV de Anais, p. 60. (N. del C.)*".
- ⁷[8] Augusto Roa Bastos, "Algunos núcleos generadores de un texto narrativo. Reflexión autocrítica a propósito de *Yo El Supremo*, desde el ángulo socio-lingüístico e ideológico. Condición del narrador", en *Escritura*, II, 4, julio-dic. 1977 (pp. 167-193), p. 180 (También *L'ideologique dans le texte* (Textes hispaniques), Actes du 11ème Colloque du Séminaire d'Etudes Littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Service des publications Université de Toulouse-Le Mirail, 1978, pp. 67-95).
- ⁸[9] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973; traducción de Patrio Canto (primera edición en francés, Gallimard, 1963).
- ⁹[10] Raymond Roussel, *Impresiones de Africa*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973; traducción de Estela Canto (edición francesa, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1963).
- ¹⁰[11] Raymond Roussel, *Como escribí algunos libros míos*. Prólogo de Michel Foucault, Barcelona, Tusquets, 1973, Serie Los heterodoxos; traducción de Pedro Grímfer (edición francesa *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 1963).
- ¹¹[12] Roussel, *Como escribí...*, op. cit. p. 36.
- ¹²[13] Roussel, *Como escribí...*, op. cit. pp. 50 y 63.
- ¹³[14] Michel Foucault, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo

XXI, Buenos Aires, 1969 (primera edición en castellano, 1968. Edición original en francés, 1966). Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970 (Edición original en francés, 1969).

- ¹⁴[15] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, op.cit., Cap. I. El umbral y la clave, p.11.
- ¹⁵[16] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, op.cit., Cap. I. El umbral y la clave, p.11.
- ¹⁶[17] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, op.cit., Cap. I. El umbral y la clave, p.15.
- ¹⁷[18] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, op.cit., Cap. I. El umbral y la clave, p.16.
- ¹⁸[19] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, op.cit., Cap. I. El umbral y la clave, p.18.
- ¹⁹[20] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, op.cit., Cap. II. Las bandas del billar, p.26.
- ²⁰[21] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, op.cit., Cap. VII. La lente vacía, p.167.
- ²¹[22] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, op.cit., Cap. VIII. El sol encerrado, p.187.
- ²²[23] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, op.cit., Cap. III. Rima y razón, p. 52.
- ²³[24] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, op.cit., Cap. V. La metamorfosis y el laberinto, pp. 91-92.
- ²⁴[25] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, op.cit., Cap. VI. La superficie de las cosas, p.135.
- ²⁵[26] Gilles Deleuze, *Foucault*, Paidós, Buenos Aires, 1987, p. 87. Para Deleuze, Foucault encuentra en Raymond Roussel el "ejercicio práctico" del pliegue y el doblez: "este establecía una Visibilidad ontológica, siempre plegándose en un 'viéndose', en otra dimensión que la de la mirada y sus objetos" -dice Deleuze-; "el pliegue no constituirá el viéndose de la vista sin constituir también el hablándose del lenguaje", para Foucault; "el Ser-luz sólo remite a las visibilidades y el Ser-lenguaje a los enunciados: el pliegue no podrá reinstaurar una intencionalidad, puesto que ésta desaparece en la disyunción entre las dos partes de un saber que nunca es intencional" (pp. 144-145).
- ²⁶[27] Kambá, persona negra: tepotí, excremento, bosta (Antonio Guasch y Diego Ortiz (S.J.), *Diccionario castellano-guaraní, guaraní-castellano*, Centro de Estudios Paraguayos, Asunción, 1986 (sexta edición).
- ²⁷[28] Este apartado tiene dos notas al pie: una nota de Chaves sobre la alianza solicitada por Correia para "*aplantar al Plata en la inevitable guerra que ha de sostener con el Imperio en la Banda Oriental*" (Julio César Chaves, *El Supremo Dictador. Biografía de José Gaspar de Francia*, Buenos Aires, Nizza, 1958, p. 334 (1ª edición 1942)) que, a la luz del tratado de la Triple Alianza, adquiere una gran dramaticidad y corrobora las tonalidades de sangre que la lente de la pluma deja ver. Y una segunda nota de Porto Aurelio, el biógrafo de Correia, citado por Chaves, que contradice el color de la piel, etc. del enviado imperial (Chaves, ibidem, p. 338).
- ²⁸[29] Roa Bastos, *Yo el Supremo*, op. cit. p. 214; Foucault, *Raymond Roussel*, op. cit. Cap. VI. La superficie de las cosas, p. 130.
- ²⁹[30] Roa Bastos, *Yo el Supremo*, op. cit. p. 218; Foucault, *Raymond Roussel*, op. cit. Cap. VI. La superficie de las cosas, p. 125.
- ³⁰[31] Roa Bastos, *Yo el Supremo*, op. cit. pp. 218-219; Foucault, *Raymond Roussel*, op. cit., Cap. VI. La superficie de las cosas, p.134-135. Las negritas corresponden a las citas literales de Foucault.
- ³¹[32] M. Foucault, *Raymond Roussel*, op. cit., p. 92. Según Michel Butor, que ha trabajado con los manuscritos de Roussel, "*Una de las particularidades más notables de Locus Solus y de las Impressions es el hecho de que casi todas las escenas están narradas dos veces. Asistimos a ellas primero como a una ceremonia o a una representación teatral y luego nos son explicadas y desplegadas por su historia. Ello está especialmente claro en las Impressions, en las que el autor ha cuidado de indicarnos, en la breve frase en papel verde insertada posteriormente, que 'los lectores que no estén iniciados en el arte de Raymond Roussel harán mejor en leer este libro, primero, de la página 212 a la página 455 y, luego, de la página 1 a la página 211'.*"

Michel Butor, "Sobre los procedimientos de Raymond Roussel" (texto de 1950), en Michel Butor, *Sobre literatura. Estudios y conferencias 1948-1959*, Seix Barral, Barcelona, 1960 (pp. 256-273; original francés *Répertoire*, Minuit, 1960), p. 259.