



Hipertexto 5
Invierno 2007
pp. 44-57

**La imagen del cráneo en *Yo el Supremo*,
de Augusto Roa Bastos**

Rafael Recio Vela
Universidad de Málaga

[Hipertexto](#)

En 1974, en Argentina a causa del exilio que padece el escritor, Augusto Roa Bastos publica la que por entonces era su segunda novela, *Yo el Supremo*. La obra, que aborda la figura del dictador José Gaspar Rodríguez de Francia y la independencia de la república paraguaya, convierte la desventura del Supremo y la de su pueblo en espejos en los que contemplar la más amplia tragedia del ser humano, sus anhelos y sus deseos insatisfechos, trascendiendo el mero reflejo de una realidad histórica concreta mediante una concienzuda reflexión sobre la naturaleza del hecho creativo. En la soledad de su más íntimo desengaño, varios objetos guían al Supremo y le ayudan en su propósito de alcanzar el absoluto para, al final, aprisionarlo y condenarlo a la pérdida y a la derrota última. En el presente estudio nos ocuparemos de uno de ellos, esta calavera desenterrada que, desde su juventud, le acompañará hasta su muerte e incluso más allá, imagen —la del cráneo— de cuya mano trataremos de desentrañar algunos de los sentidos más profundos de la obra.

La amplia bibliografía que en torno a la obra del escritor paraguayo se ha desarrollado no ha resuelto el necesario acercamiento a la misma desde una perspectiva metodológica basada en el análisis de la imagen. A pesar de que diversos estudios han abordado el examen de *Yo el Supremo* desde postulados sumamente novedosos e interesantes, destruyendo la, muchas veces fácil y por ello irreal, mera adecuación de la obra al prototipo genérico de la “novela de la dictadura” y poniendo de manifiesto, por ejemplo, la modernidad del discurso estético del creador guaraní, apenas se ha tratado de sustentar esta reflexión en los propios elementos constitutivos de la obra. Por ello, pretendo aunar ambos ámbitos como método de acercamiento a la narrativa de Roa: la imagen como depositaria de la reflexión metaliteraria y la reflexión metaliteraria como base sobre la que sustentar la construcción del significado de la imagen.

Motivo recurrente, codificado por una larga tradición literaria y artística, el episodio del cráneo se construye aunando una pluralidad de fuentes que conforman significados variados que se completan y se complementan entre sí. Formalmente, remite el encuentro y la conversación entre Francia y el cráneo,

así como el posterior diálogo del muchacho con su aya indígena, a un pasaje del *Hamlet* de Shakespeare¹. Semánticamente, el episodio se relaciona con una tradición alquímica y hermética que proclama la posibilidad de renacer de la descomposición y la putrefacción de la muerte; remite al mito clásico de Atenea nacida del cráneo de su padre, Zeus, utopía de un conocimiento racional que sirve de vehículo de progreso; y, conecta con el motivo borgiano del sueño creativo, de la fantasía y la imaginación como medio de trascender las limitaciones del ser humano. Todo ello, sustentado, también, en una tradición mitológica guaraní que posibilita el propósito del futuro Dictador.

Al inicio del quinto y último acto, Hamlet, tras retornar de su viaje y su estancia en Inglaterra, en un cementerio, escucha la conversación de dos rústicos sepultureros que cavan la tumba de la enamorada Ofelia, suicidada a causa de su locura: durante un paseo en torno a las obras que se realizaban en el palacio de gobierno, un aún joven Francia, aunque ya señalado con algunos de los rasgos que caracterizarán su posterior política dictatorial, resolviendo órdenes y contraórdenes, asiste al desenterramiento de un cráneo por parte de unos excavadores, pide el muchacho y suplica le den el macabro hallazgo, accediendo estos finalmente a sus deseos; dan comienzo entonces, en ambos casos, conversaciones en las que el tomo y la forma coinciden. Destacaremos tres momentos que, por su alta similitud, son particularmente significativos a la hora de explicitar la intención del escritor paraguayo. Así, uno de los enterradores, al recibir “cristiana sepultura” los restos de Ofelia a pesar de haberse quitado la vida y con ello contradicho la ley divina, comenta, “Y lo más triste del caso es que los poderosos hayan de tener en este mundo más facilidad que los demás cristianos para ahogarse o para ahorcarse a su capricho.”² (*Hamlet* 153-154). El cráneo, en esta misma línea, señala, “¿Ves, muchacho? Lo triste del caso es que los poderosos hayan de tener en este mundo facultad para mandar ahorcar o dejarse ahorcar a su capricho.” (189). Las mofas de uno de los sepultureros a su compañero son también reproducidas y reactualizadas en las palabras del cráneo a su joven discípulo. Así, frente a:

Clown 1.º - [...] Lo cierto es que no hay caballeros de más antigua prosapia que los hortelanos, los cavadores y los sepultureros, que son los que ejercen el oficio de Adán.

Clown 2.º - ¿Era Adán caballero?

Clown 1.º - Fué el primero que usó armas.

Clown 2.º ¿Qué estás diciendo, si nunca fué armado?

Clown 1.º ¡Cómo que no ! ¿Serás hereje? ¿Cómo entiendes tú la Sagrada Escritura? La Sagrada Escritura dice: “Adán cavaba”; ¿cómo podía cavar sin ir armado de brazos?... (*Hamlet* 154)

leemos en la novela, “Lo cierto es que no hay caballeros de más antigua prosapia que los hortelanos, los cavadores, los sepultureros; o sea los que ejercen el oficio de Adán. ¿Era Adán caballero?, me burlé. Fue el primero que usó armas, dijo el cráneo con voz de payaso. ¿Qué estás diciendo? ¡Nunca fue

¹ Ya Peter Turton, en su artículo “*Yo el Supremo*: Una verdadera revolución novelesca”, en el apéndice de fuentes, transcribe fragmentos de ambas obras –la tragedia de Shakespeare y la novela de Roa– mostrando estas coincidencias que vamos a analizar.

² Nótese al respecto que, mientras que la joven muchacha perece ahogada, la tumba que observan Francia y la calavera y que mueven a la reflexión principalmente de este último, está destinada a “una figura muy principal que ahorcaron esta madrugada.” (189).

armado ni heredó armas ni las compró! Cómo que no. ¿Monaguillo y hereje? ¿No has leído la Sagrada Escritura? En alguna parte dice: Adán cavaba. ¿Cómo podía cavar sin ir armado de brazos?” (189). Por último, la conversación:

Clown 1.º - [...] Voy a proponerte otro acertijo, y si no me respondes a cuento, confiesa que eres un...

Clown 2.º - Venga, pues.

Clown 1.º - ¿Quién es el que construye más sólidamente que el albañil, el calafete o el carpintero?

Clown 2.º - El que hace las horcas, porque el artefacto sobrevive a mil de sus inquilinos.

Clown 1.º - Me gusta tu caletre, a buena fe. Ya van bien las horcas; pero ¿cómo que va bien? Van bien para aquellos que van mal; es así que tú vas mal diciendo que una horca está construída con más solidez que una iglesia; *érgolis* la horca te iría bien a ti. Venga otra vez, vamos.

Clown 2.º - ¿Quién es el que construye más sólidamente que el albañil, el carpintero o el calafete? [...]

Clown 1.º No atormentes más tu sesera por ello, pues tu asno remolón no cambiará de paso a fuerza de palos. Pero si otra vez te hacen esta pregunta, di “el sepulturero”, porque las casas que él construye duran hasta el día del Juicio... (*Hamlet* 154)

se convierte en manos de Roa en: “Voy a proponerte otro acertijo: ¿Quién es el que construye más sólidamente que el albañil? El que hace las horcas. Para un rapaz como tú, la respuesta no está mal. Pero si alguna otra vez te hacen la pregunta di: El sepulturero. Las casas que él construye duran hasta el Día del Juicio.” (189).

El diálogo posterior que entabla el joven Francia con su aya indígena, Hermogena Encarnación, también retoma y reactualiza fragmentos de la conversación entre uno de los sepultureros y el príncipe danés. Las coincidencias, vemos, vuelven a ser claramente manifiestas. Así, si leemos en *Hamlet*,

Ham. - ¿Cuánto tiempo puede estar un hombre enterrado sin descomponerse?

Clown 1.º - A decir verdad, sino está podrido antes de morir –puesto que hoy día nos vienen muchos cadáveres galicosos, que no hay modo de cogerlos para enterrarlos–, os vendrá a durar ocho o nueve años; un curtidor os durará nueve años.

Ham. - ¿Y por qué él más que el otro?

Clown 1.º - ¡Toma!, porque su pellejo está más curtido por la razón de su oficio, que resiste mucho tiempo el agua: y el agua, señor mío, es un terrible destructor de todo hideputa cuerpo muerto. (*Hamlet* 156)

Roa nos propone, “¿Cuánto tiempo puede estar enterrado un hombre sin descomponerse? A según, si no está podrido antes de morir tirará a durar cuantimás ocho o nueve años. A foto que si es buen cristiano y muere cabal el día de su muerte, puede que tire hasta el día de Juicio, capaz que.” (264). El enterrador entrega a Hamlet, después de estas palabras, otro cráneo y le dice, “Esta calavera ha estado metida en tierra veintitrés años.” (*Hamlet* 156); el joven muchacho interroga a su niñera, “¿Cuánto tiempo le parece a usted que ha estado enterrada esta calavera? [...] Esta calavera, dijo dándole vueltas entre sus manos pardocenzas, ha estado enterrada hace nueve mil ciento veintisiete lunas.” (264)

Aunque menos extensas, las siguientes alusiones son igual de significativas y muestran el grado de escrupulosidad del escritor paraguayo en la utilización del modelo³. Hamlet, por ejemplo, ante la visión del cráneo descarnado, medita, “Esa calavera tenía lengua y podía en otro tiempo cantar.” (*Hamlet* 154), el aya, por su parte, dice, “En otro tiempo tenía lengua, podía cantar” (265); el joven príncipe exclama, “¡Vaya si lo es! Y ahora está en poder del señor Gusano, descarnada la boca y aporreados los cascos por el azadón de un sepulturero.” (*Hamlet* 154), la vieja sirvienta se mofa, “La lengua del señor está ahora en poder del señor gusano. Ji ji ji.” (265). El mismo término utiliza Roa, en imitación de Shakespeare, para significar la inutilidad, la futilidad de los restos del hombre una vez este ha muerto, “¿Tan poco costó la formación de estos huesos, que no sirven sino para jugar a los bolos?” (*Hamlet* 154-155) se condele Hamlet en su reflexión, “Esa osamenta no le ha de servir, niño, más que para jugar a los bolos o los olos.” (265) afirma divertida el aya⁴.

Pero este influjo, intencionadamente explícito, no se reduce a los términos utilizados o a las situaciones que nos presenta. El tono que en ambos casos reina, el ambiente en el que la acción se desarrolla, los asemeja, los relaciona, por lo menos, tanto como la identidad en sus palabras. La conversación que tiene lugar entre el muchacho y la calavera, a medio camino entre el aprendizaje y la burla, no hace más remedar la que se produce entre uno de los sepultureros y Hamlet, los juegos de palabras, los equívocos continuos tachonan el discurrir en ambos casos. Así, junto a,

Ham. - ¿Para qué hombre cavas esa fosa?

Clown 1.º - Para ningún hombre, señor.

Ham. - Bueno, ¿para qué mujer?

Clown 1.º - Para ninguna, tampoco.

Ham. - ¿Pues quién ha de ser enterrado en ella?

Clown 1.º - Una que fué mujer, señor; pero que en paz descansa, pues ya ha muerto. (*Hamlet* 155)

que hace reconocer al joven príncipe “¡Qué categórico es el truhán! Hay que hablarle con la carta en la mano; de lo contrario, os aplasta con el equívoco.” (*Hamlet* 155); la conversación de Francia se desarrolla en los siguientes términos, “¿Cómo has estado enterrado ahí? Contra mi voluntad, muchacho; tenlo por seguro. Digo ahí, en los fosos de la Casa de Gobierno. Siempre se está enterrado después de muerto en algún lugar. Te aseguro que uno ni se da cuenta de ello. ¿De que murió el que te llevaba sobre sus hombros? De haberle dado su madre a luz, muchacho. De qué muerte, te pregunto. De muerte natural, ¿qué otra podía ser? ¿Conoces tú alguna otra clase de muerte?” (188). Finalmente, la introducción de pequeñas composiciones orales,

³ En otros dos casos, la fuente, aunque difuminada, permanece ahí. El primero de los sepultureros considera que los restos son “De un mentecato hideputa.” (*Hamlet* 156); el futuro dictador increpa al cráneo diciéndole “No eres un hideputa libertino” (272). Hamlet, en su conversación con su compañero Horacio, pregunta:

Ham. - ¿Y olería de este modo? ¡Puaf! (*Tira la calavera.*)

Hor. - Del mismo modo, señor. (*Hamlet* 156)

igualando a todos tras la muerte; el aya, por el contrario, comenta, “Señor muy principal fue. Por el olor se sabe la calidad. Cuanto más calidad tiene el dueño en vida, peor tiene después de muerto erto erto.” (265)

⁴ También el padre del Supremo utiliza este mismo motivo, “¡Miserable! ¡Jogar-se jôgo da bola con um cráneo humano!” (271).

en *Hamlet* cantadas por uno de los sepultureros, en *Yo el Supremo* por la sirvienta del joven Francia, en ambos casos en torno a la preocupación por la muerte y la temática del tiempo, deja traslucir claramente la fuente de la que Roa toma partes de su materia narrativa.

Comienza entonces su propósito —nacer de este cráneo enterrado, gestarse en su interior, incubarse en él, porque la cabeza muerta, en contacto directo con la tierra, es el lugar más adecuado—, su intento por trascender sus propias limitaciones, en el que la alquimia se constituye en el elemento vertebrador, de tal manera que, como veremos, algunos de los rasgos que caracterizan este proceso vivido (o soñado) por el joven Francia, presenta claras similitudes con el descrito por la tradición hermética en pos de la “Gran Obra”⁵. Desde una primera persona que se sitúa en el presente, el Supremo rememora este episodio de su pasado de forma pormenorizada. En la soledad de su “cuarto-menguante”, el muchacho, el no-nacido, prepara el momento preciso, este tiempo sin tiempo o este tiempo antes del tiempo, en el que tendrá lugar el proceso, limpiando, puliendo por las noches, esta proto-noche, el cráneo durante nueve lunas, haciéndolo sudar, generando calor. Es entonces cuando, unidos —“el que frota” y “el que sudas”—, comienzan las primeras chispas, los primeros destellos, esta “Luz-calor” que marca el inicio del pensamiento. La oscuridad de la noche se enfrenta entonces a lo blanco de la calavera, y entre ellos, el gris. El cráneo se convierte en la “casa-matriz” en la que el Supremo se autogesta, desde el principio, desde incluso antes, espacio dentro del espacio. Pero para conseguir su anhelo, el joven Francia debe ser capaz de aunar dos tiempos distintos, deben compaginarse los dos actores de esta obra, tan cerca pero a la vez tan lejos, acompasar dos tiempos a la vez tan cercanos y a la vez tan lejanos porque lo que realmente los separa es la línea que divide la vida de la muerte. Los errores se suceden y el proceso requiere de un nuevo intento, recomenzando desde el principio, empezando desde el final, en este movimiento que no tiene ni principio ni fin, en este movimiento que es todo principio y es todo fin. Tras las primeras chispas, surge el fuego y aparece el intenso calor, las contracciones y las convulsiones del material quemándose inundando el no-ser de Francia, sumergiéndolo en el fuego primigenio, el mismo en el que se originaron, se “cocinaron”, las primeras criaturas, los primeros seres, sin la necesidad de la participación de una progenitora, de un progenitor, que los engende. Y en este silencio más profundo que el del propio cosmos, comienza a producirse la unidad entendida esta no como suma, sino como síntesis de las partes, sin ser aún un solo ser pero dejando de ser ya definitivamente dos seres distintos. Por eso se siente el muchacho envejecer, pero sólo para poder así volver a nacer nuevamente de la viscosa materia embrionaria, del sudor exhalado por el cráneo. La petición de éste para que finalice no es obstáculo, sin embargo, para que comience a dar sus primeros frutos, el cabello que crece —el crecimiento del pelo será también el último rasgo de vida del cuerpo del finado dictador—, que todo lo invade, que lo envuelve y lo asfixia, pasando del cuarto menguante en el que se había iniciado el proceso al cuarto creciente en el que ahora se continúa. La vida se

⁵ Tanto Milagros Ezquerro como Cristina Stellini o Francisco Tovar han puesto de manifiesto estas coincidencias. Sumamente interesante es el estudio de este último en su libro *Las historias del dictador Yo el Supremo, de Augusto Roa Bastos* en torno al motivo del cráneo como parte de una diálogo más amplio que entabla en la novela el protagonista en la muerte y sobre ella.

desarrolla, se eleva y crece, se construye de nuevo, y se oscurece, se enfría hasta el mínimo, hasta el cero, hasta el punto, hasta el origen, hasta el principio, gateando, hasta el final, envejeciendo “treinta años o trescientos” (275). Mas entonces, la intromisión del padre acaba con su sueño, con su intento para volver a nacer⁶.

La alquimia es tan antigua como lo es el hombre o los son sus deseos imposibles. Es una senda que el iniciado debe emprender en pos de la purificación y el conocimiento, un camino de transformación y ascenso desde su primitivo estado de imperfección, a través de una serie de episodios –tres según la tradición–. Tras una primera, la *nigredo* o fase negra, la putrefacción; la *albedo* o blanca, la purificación; hasta la roja o *rubero*, la consecución de la Piedra. El proceso implica la muerte de los elementos individuales para que de ella surja la verdadera “Piedra filosofal”, piedra de los Sabios, “Y con su ayuda puedes regresar de la oscuridad a la luz; de un desierto o zona deshabitada a un hogar o morada; y de la rigidez y las necesidades a una larga época de prosperidad.” (Hermes 15-16); o piedra de la Vida, “Por medio de ella (y con el permiso del Todopoderoso), la peor enfermedad se cura; y cualquier pena, dolor, mal o cosa ofensiva se desvanece.” (Hermes 15). La muerte se convierte, así, en el primer peldaño de esta subida, para, de ella, renacer mejor y más perfecto porque aquello que será renovado requiere primero ser destruido. De esta mezcla de contrarios, victoria y derrota del Rey y de la Reina, de lo masculino y lo femenino, del azufre y el mercurio, del Sol y la Luna, surge el Hijo, el andrógino, esta materia nueva en la que, sin embargo, se mantienen unidos los elementos primitivos, en la que estos recuperan su verdadera esencia tornándose por su acción en materias vivientes. Victoria de la Sabiduría, cuya obra comienza ya a aparecer, y derrota de la muerte, cuyo dominio comienza ya a diluirse. Pero para que se consume este proceso, es preciso la cocción en el huevo cósmico, en el huevo filosofal, en el alambique científico, en la retorna, es necesaria la acción del fuego que purifica, que devuelve la materia viva –amamantada por los opuestos– a su primitiva riqueza, lavándolo para alejar de él toda la suciedad, y la participación del aire que circula, cual respiración humana, en su interior. Pasar de lo negro a lo blanco, de la putrefacción a la purificación, es el intento también del propio Francia, es también su búsqueda. El cráneo se convierte en su particular alambique, en su personal huevo, donde tiene lugar el proceso; el fuego y el calor, en los elementos detonantes, los generadores de la nueva vida. Al final, sin embargo, el fracaso, la desilusión, la derrota; la respuesta sigue pendiente, no podemos saber y el Supremo espera temeroso –“La vida de uno no acaba. No; tal vez sí.” (276)– si el triunfo del tiempo es inevitable o, si, por el contrario, la eternidad nos está prometida.

El propósito del Supremo es, también, nacer del intelecto, del pensamiento, de la inteligencia⁷, como sólida base sobre la que cimentar su

⁶ El motivo del segundo nacimiento, además de aparecer en otras obras del narrador paraguayo (el cuento “Nonato” y su última novela, *Contravida*) acompaña al propio escritor toda su vida, “Hoy, a los setenta años, siento más viva que nunca esta aprehensión de no-vida, de no poder nacer otra vez. Siento más lancinantes las preguntas cruciales que atormentaban al Nonato de mi relato novelesco. Y que no podía escucharlas sin estremecerme yo mismo puesto que eran mis propias preguntas.” (Bareiro Saguier *Augusto Roa Bastos* 64)

⁷ Francia contrapone dos motivos que, veremos después, tienen gran importancia, por una parte, la mujer y el vientre, por otra, el hombre y el pensamiento. Es, además, interesante la

vida y su gobierno. La Ilustración había proclamado en el siglo XVIII la victoria de una razón humana cuyas luces disiparían finalmente la oscuridad en la que había vivido por siglos el hombre. Francia es un hijo, aunque bastardo, de esta ideología: el Supremo es un gobernante despótico e ilustrado, como lo demuestran las lecturas —Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Volney, Raynal, Rollin, Diderot, Julio César, Maquiavelo— que, ya desde su juventud, irán conformado su pensamiento⁸. Este nacimiento intelectual de las doctrinas ilustradas que iluminarán al joven dictador durante su etapa formativa —“Nosotros, en cambio, pensamos construir *todo nuevo* mediante albañiles como Rousseau, Montesquieu, Diderot, Voltaire, y otros tan buenos como ellos.” (270)— tiene, así, su correlato en este segundo parto del cráneo, cede de la inteligencia y de la razón, de acuerdo con el modelo mitológico del nacimiento de Atenea —Minerva en la versión romana⁹—. Recordemos el episodio en cuestión. Zeus, que había tomado por esposa a la hija de los titanes Océano y Tetis, Metis —“la inteligencia primordial” en griego— en la que se aliaban a la vez prudencia y perfidia —por ello proporcionó a Zeus la droga de la que se sirvió este para que su padre Crono vomitara a todos sus hijos anteriores, que el dios había ido devorando a medida que nacía por miedo a que alguno pudiese derrocarlo—, se la tragó tan pronto supo que esta se encontraba embarazada ya que Urano y Gea le habían informado que él también, a su vez, podría ser destronado por el hijo que su esposa diese a luz en caso de que esta concibiese por segunda vez. Llegado el momento del parto, pidió el padre de los dioses a Hefesto que le abriera el cráneo de un hachazo, y de él surgió, lanzando un grito de guerra y ya adulta, perfectamente armada y dispuesta para el combate, la joven Atenea. Nacida de la cabeza del dios, igual que el Supremo lo fue del cráneo desenterrado, la patrona y protectora de la polis ateniense es la diosa de la inteligencia (heredera en esto de su madre), del arte y de la ciencia creativa, de la razón, desplazando a las musas en el terreno de la literatura y de la filosofía¹⁰.

Viaje iniciático, el joven muchacho busca, en las paredes cadavéricas que su uña recorre, los secretos ocultos del pensamiento y cree encontrar algunos de los pilares sobre los que tendrá que sustentar su posterior poder político: la luz que ilumina su vida, la voluntad que alimenta su disposición, el lenguaje que transmite su mensaje, o la memoria que recuerda su propósito.

definición del cráneo, retomando las palabras de Pascal en sus *Pensamientos*, como “cuerpo lleno de miembros pensantes.” (273).

⁸ La suya, es como la de Alonso Quijano, una locura que nace de lecturas equivocadas, “Rectores Parras y Guittian corroboran que es muy adicto a las diabólicas doctrinas de esos anti-Christos que están surgiendo en legión en Francia, en los Países Bajos o del Norte. Lector infatigable de esos nuevos Libros de Cavallería, no ya de Romances solamente, ni de Historias Vanas o de Profanidad como los Amadises y otros desta calidad, se inficionó profundamente de las machiabelísticas ideas que pretenden erigir una sociedad atea sobre la abominación del hombre sin Dios.” (268-269).

⁹ Susana Benko, cuando señala la intención del Supremo de “nacer del hombre, del pensamiento.” (97) relaciona su propósito con el mito clásico de Atenea y su nacimiento del cráneo de Zeus. También la alquimia había retomado el episodio mítico como imagen del proceso para la obtención de la piedra filosofal, como podemos observar en el emblema XXXIII de La fuga de Atalanta de Michael Maier.

¹⁰ Aghion, Barbilon y Lissarrague constatan como “Los modernos han hecho de Minerva un trasunto de la Sabiduría. Así Mantenga nos la presenta, El triunfo de la Virtud, expulsando a los Vicios del jardín de la Virtud (c. 1504, París, Louvre), y Bartholiomeus Spranger la pinta en primer plano en su Triunfo de la sabiduría (1591, Viena, Kunsthistorisches Museum).” (236)

Pero el cráneo es ahora un espacio de desolación, de ausencia y de vacío, de pasividad donde antes hubo actividad, y lo es, porque el suyo —el del cráneo— es un pensamiento encarcelado, apresado en los exiguos límites de su personal calabozo, la suya —la del cráneo— es una inteligencia huera donde sólo las paredes de la prisión perviven después de que la muerte acabara definitivamente con ella. Imagen de un mundo donde, con la ayuda de la exigua luz que desprende la vela que ilumina la oscuridad que reina en su interior, sólo el vacío y la desolación permanecen, pero un vacío y una desolación mucho más extremos en cuanto que aún reinan en ellos vestigios de su pasado glorioso, un desvanecido laberinto de una materia que ya ha desaparecido, de una materia desvanecida donde sólo perduran manchas, donde sólo permanecen rastros. Y ante esta visión de desolación, Francia sólo puede medir, cuantificar hasta en sus más mínimos detalles sus “Radios, diámetros, cisuras, ángulos, celdillas, nebulosas orbitarias, circunvoluciones temporales, zonas occipitales, equinociales, solsticiales, regiones parietales.” (266), midiendo y cuantificando, con ella, su propio vacío.

Nacer de la calavera es, finalmente, nacer de la imaginación, nacer a través de la fantasía, fuente de la que, desde su presente, se nutre Francia al describir la gestación, al recrear la historia, tergiversando los recuerdos, distorsionando la experiencia, y con ello, enriqueciéndola, llenándolos de “zobras”. Porque sí, como el propio Supremo afirma la imaginación viva es capaz de imaginar la “imaginación muerta”, no sabemos si lo que se nos narra son hechos realmente vividos, o sueños, alucinaciones, fruto de la mente calentada por el fuego de la imaginación, ya del cráneo ya del joven muchacho. Criatura del sueño, el nuevo Francia gatea en la frontera de la realidad y la ficción, sus primeros pasos balbucean en la alucinación de un mundo irreal. Patiño, en tono jocosos, ya se lo había dicho al Supremo, cuando, tras escuchar la narración de la historia de la conversación que tuvo lugar entre él, la calavera y los enterradores, comenta, “Después copiaré, Señor, el párrafo de los sepultureros que está casi íntegro en aquel sucedido que el Juan Robertson traducía en las clases de inglés.” (189)¹¹. El sueño actúa, así, de instrumento de la intención de Francia de nacer del cráneo desenterrado. Había sido Borges el que colocara el motivo del sueño en el centro de la temática de la creación, desarrollándolo en cuentos como “Las ruinas circulares”. Un extraño mago, recordemos, desembarca en un lugar lejano con la misión de crear, de soñar, a un hombre, a un ser real nacido de la fantasía y de la irrealidad. El lugar elegido para conseguir su empeño es un templo circular consagrado a una antigua divinidad, a la vez tigre y potro, toro, rosa o tempestad, cuyo nombre era Fuego. Tras varios intentos, y gracias a la ayuda del dios, el mago consigue soñar a su criatura, a su creación, le alecciona en los arcanos secretos del culto, lo educa, y lo envía a otro templo con la misión de continuar los ritos aprendidos. La criatura, desconocedora de su pasado irreal, es inmune al fuego devastador. El soñador, que se creía ser real, descubre que, como su creación, el fuego no puede consumirlo. Uno y otro, por tanto, se inscriben juntos en un mismo círculo de irrealidad, el primero se reconoce en el segundo

¹¹ No sólo, pero sí significativamente, este episodio, se mueve en un espacio limítrofe donde la fantasía reina difuminando la exigua línea que separa la realidad de la ficción. Y es que, como Roa señala, “el hombre paraguayo —y por ende su expresión cultural— vive inmerso en esa irrealidad o des-realidad patológica en que se ha coagulado su historia.” (Roa Bastos “exilios” 86).

mera creación de otro ser que los sueña. El empeño del mago —soñar a un hombre en su integridad e imponerlo a la realidad— es similar al intento del joven Francia. A ello dedica la totalidad del día, mas su labor le conduce al fracaso, convirtiéndose el sueño en alucinación¹². Sólo la intervención de esta divinidad, este Fuego primigenio, imagen del Tiempo —“Nuestro destino [...] no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.” (“Nueva refutación del tiempo” 286)—, permite al soñador hacer realidad su criatura. También es alucinación, más que sueño, lo que mueve el propósito del joven Francia. También es el fuego generador de vida el que favorece su intento. El tiempo con el que lucha desesperadamente Francia y que finalmente, destruyéndolo, aunando —de igual forma que sucede en el cuento de Borges— el fuego con el agua como elementos antagónicos, aquel fuego y aquel agua del que había nacido¹³, revela al Supremo su propia esencia mortal de igual forma que al mago su naturaleza irreal cuando contempla como el fuego no devora su cuerpo.

Como antídoto frente a esta amenaza que lo asecha y que el propósito de nacer del cráneo trata de exorcizar, acude Francia a la mitología guaraní. La clave ya se la había proporcionado la propia calavera, cuando, a la pregunta del joven muchacho sobre las circunstancias que rodearon su muerte, sentencia: “De haberle dado su madre a luz, muchacho.” (188). Frente al cráneo y lo que su propósito significa, se yergue amenazante la figura de la mujer como origen, cifra y mediadora del tiempo destructor. Ya fuera a través de la forma de esta “old hag”, de esta “vieja hechicera” que, en la unión sexual con el cazador, lo viola y lo domina, a cambio de una caza copiosa¹⁴, ya de esta Vieja-Demonio “armada de doble dentadura”, una bucal otra vaginal, que puede llegar a condenar a las tareas más viles a aquellos que tratan de conjurar los males que ella acarrea, el momento del coito se convierte en el emblema de la condición mortal y la amenaza constante que asalta a la apacible y tranquila juventud del hombre, y que el propio Supremo sufre en la persona de la contrabandista “La Andaluza”, transformada en la Deyamira que trata de asaltar su particular fortaleza, y que él, como no había podido conseguir el propio Hércules, es capaz de vencer.

La mitología guaraní, decíamos, acudiendo en la ayuda del propósito de Francia, proclama la posibilidad, a través de la historia mítica de los mellizos o de los gemelos, de no sólo un segundo nacimiento, sino de un nacimiento sustancialmente distinto que permita finalmente trastocar las determinaciones que asaltan toda vida humana. Porque la historia de estos mellizos que

¹² La alucinación presenta en la novela de Roa tintes marcadamente negativos. Así, por ejemplo, la voz que, al final de la obra, reprende a un agonizante Dictador, señala, “Te alucinaste y alucinaste a los demás fabulando que tu poder era absoluto.” (594).

¹³ La alquimia también se basa en la conjunción de estos dos elementos antagónicos, “En la alquimia, los dos elementos opuestos fuego y agua se corresponden con el azufre y el mercurio: uno combustible, y el otro líquido.” (Marshall 219).

¹⁴ La historia sobre este “old-hag” que Héroe narra, hace nacer en la memoria de Francia el recuerdo de su primer encuentro con el comerciante inglés Juan Parish Robertson, hospedado en la estancia de doña Juana Esquivel. La anciana señora adopta la forma de esta hembra devoradora, somnolienta y violando al joven inglés a cambio de sus regalos y recompensas económicas.

engendran ellos, invirtiendo el orden natural, a su madre, esta Madre-de-las-Madres, actualiza la posibilidad ansiada por el Dictador de nacer sin el concurso de mujer. Esta Madre primigenia, mujer de Ñanderuvusú, embarazada tanto de él como de su acompañante Mbaekuaá, motivo por el cual serán dos los hijos que dará a luz, es abandonada por el dios. Sale en su busca pero se extravía en el viaje llegando a la morada de los tigres (este tigre-azul al que el Supremo alude es Yaguarovy, “perro azul”, ser sobrenatural e inmortal que espera la orden de Ñanderuvusú para destruir a la humanidad), que devorarán su cuerpo mas no su vientre donde se gestan los mellizos protegidos por el padre-dios. Pasado algún tiempo, los niños nacen de sí, de un vientre expuesto al sol, no de un parto de mujer, y engendran a la madre, creada por el dios con el único propósito de procrear a sus hijos¹⁵.

Una vez proclamada la posibilidad de invertir la idea errónea de maternidad como don exclusivo de la mujer, el Supremo expone su propósito de “nacer de uno mismo”, de nacer del hombre, única maternidad, piensa, sería, real y posible, para lo cual, nuevamente, acude a las creencias y a los mitos guaraníes primigenios. Señala Blanco Villalta —nosotros tomamos la cita que Araujo-Mendieta transcribe— como la cosmogonía de los Tupí-guaraní presenta a una pareja de dioses constructores ambos de sexo masculino, A. Thevet habla de un dúo primordial masculino dentro de las narraciones tupínambas, uno constructor y otro manifestador; porque, como explica Miguel Alberto Bartolomé, para los guaraníes los hijos descienden únicamente de la rama masculina de la familia¹⁶. Francia es claro en su intento: nacer únicamente de la fuerza de su pensamiento sin el concurso de la mujer; y también en el fin que persigue su empresa: no morir ya que sólo el que ha nacido puede hacerlo. Las historias que sobre su nacimiento circulan, variadas y contradictorias entre sí (dos madres, un falso padre, cuatro falsos hermanos, dos fechas distintas de nacimiento), no harían sino confirmar su origen y su principio míticos.

Si el episodio del segundo nacimiento del cráneo remitía, en una primera instancia, a una honda preocupación de carácter ontológico por parte del Supremo, intento fracasado por vencer a un tiempo que todo lo devora, en un segundo sentido, este de naturaleza eminentemente estética, implica la aceptación, por parte de un Francia ya autor, de una doble tradición literaria de la que su obra se nutre y que él se encarga de reactualizar en su propia creación. Porque, como el Supremo proclama, el hombre es incapaz de hacer nada que no nazca de la copia, de la imitación, del plagio y del remedo. Si el coito es la forma, que tiene el ser humano, imitando a la naturaleza —“Natura nunca se cansa de repetir sus intentos.” (251)—, de perpetuarse, de crear algo nuevo a partir de una materia anterior que reutiliza, el artista lo hace —perpetuarse, crear— a través de la reactualización de la tradición, de la asunción de este modelo a imitar —“La tradición, la verdadera tradición, es el sentimiento de la continuidad que actuando espiritual y estéticamente sobre el artista le incide, no a demorarse en el espejismo de formas y de apariencias, sino a reconocerse inserto en la prolongación de una línea de generación estética que no puede detenerse en él y que debe fluir como una vena irrefrenable por el cauce siempre activo de la emoción popular de cuyo hondón

¹⁵ Tomo la versión de la historia de la narración de Araujo-Mendieta, que ella recoge, a su vez, de la obra de Curt Nimuendajú.

¹⁶ Tomado de Araujo-Mendieta (211).

surge y al cual torna invariablemente” (Roa Bastos “música” 73)—. La tradición se convierte, en este diálogo constante, ya explícito ya implícito, con los grandes clásicos de la literatura universal, en la gran protagonista de unas novelas cuyo trasfondo difumina los contornos de una mera representación de la realidad paraguaya mostrándonos radiantes los límites de la cultura y el arte en los que se inscribe.

La preocupación y la desazón asalta, así, al escritor ante su propia labor creativa, más aún en el caso de Hispanoamérica, donde el artista se mueve dentro de los inciertos límites de una doble tradición —Uslar Pietri habla de triculturalidad: blanca, negra e india—. La problemática sigue viva, y Roa la aborda y la elabora en sus obras. Así, reconoce, por una parte, la tradición hispánica, que lo traslada a un ámbito global, “La tendencia natural de todo arte es la proyección de su resonancia, su transcendencia de lo particular a lo universal. El escritor paraguayo no puede olvidar por esto que, aún dependiendo de una instancia lingüística muy singular, se halla inserto en el tronco común de la cultura hispanoamericana cuyo vehículo expresivo es el español. Siente su gravitación, es atraído por este campo de resonancia más vasta.” (Bareiro Saguier, *De nuestras lenguas*); por otra, la tradición indígena, que lo une a una historia y una cultura propia, a lo más íntimo y personal de su conciencia mítica y simbólica, “Pero el novelista o cuentista culto no puede prescindir de esta rica y oscura porción de nuestra realidad ambiental y espiritual; no puede excluirla sin rebajar el potencial de su capacidad de concepción y expresión.” (Bareiro Saguier, *De nuestras lenguas*)¹⁷. Y dedica todo su esfuerzo al intento primordial de confluencia casi imposible entre ambos universos lingüísticos¹⁸, en un primer momento, infructuoso —las traducciones literales, las referencias y vocabularios son siempre fatigosos en un texto de ficción, explica Roa—, para ir, poco a poco, configurando una personal forma de trasladar y unificar ambos hemisferios culturales —escritura en español paraguayo-roabastiano es el término acuñado por Rubén Bareiro Saguier para definirlo—, que hace que el citado crítico reconozca que en *Yo el Supremo* se palpe la sensación de estuchar el ritmo de la lengua guaraní fecundando la prosa en castellano.

La reflexión teórica tiene su traslado a la trama narrativa, y así, el cráneo se erige en el símbolo de esta tradición cultural doble de la que el escritor se nutre, de cuyas fuentes bebe, porque ambos —la escritura y el cráneo—, señala el Supremo, asientan su esencia en la muerte y la destrucción. Para el Francia

¹⁷ La situación diglósica en que se encuentra inserta su país, con su vertiente étnica y cultural, es una realidad con la que Roa se enfrenta desde su más tierna infancia. Él mismo lo comenta en los siguientes términos, “Como te decía, el guaraní nos estaba prohibido, como en los tiempos de Francia y de Don Carlos Antonio López. Pero eso nos daba a nosotros, voy a hablar de mí naturalmente, el prestigio de lo prohibido. El pequeño héroe que yo admiraba era ese chico campesino que lo hablaba, negro como el carbón, barrigudo. Esos eran para mí los pequeños dioses del lugar. Yo con mi piel blanca, mi madre de ojos azules, mi padre seminarista, era gente de otro planeta. Y yo estaba metido ahí.” (Bareiro Saguier, *Augusto Roa Bastos*, 31-32), y, por esto, Roa habla de exilio lingüístico y de traducción (“exilios” 87-88 y “música” 75) como constantes definitorias de la literatura paraguaya.

¹⁸ Explica Roa: “El bilingüismo, el escollo del diálogo, la dificultad de transportar la temperatura emocional de las vivencias se engendran en el sustrato de la psiquis colectiva escindida en dos canales idiomáticos, la necesidad de elaborar a cada instante una literatura popular, y de prolongarla y trascenderla hasta un nivel mucho más alto que el de la sensibilidad y receptividad medias, hasta el nivel común de la literatura en América” (Bareiro Saguier, *De nuestras lenguas*)

escritor, “mestizo de dos almas”, de dos realidades culturales distintas, nacer del cráneo visualiza la imagen de este parto mixto y heterogéneo que asalta al creador hispanoamericano. La figura del cráneo, solución más perfecta a este dilema identitario que Roa se propone a sí mismo y nos propone a nosotros – sus lectores–, desempeña la función de imagen de la conciliación de esta doble tradición, de la asunción de esta esencia múltiple del ser americano, a través de la disyuntiva sobre la procedencia del personaje al que perteneció en vida la que ahora es matriz originaria dentro de la que trata de gestarse el joven muchacho. Nada sabemos con seguridad sobre el origen del cráneo, él mismo se presenta como un conquistador más, uno de los muchos españoles, manchego como cuna de esta esencia hispana, que fueron atraídos por la esperanza en las abundantes riquezas del Nuevo Mundo, por el deseo de un rápido ascenso social. Por eso, y a pesar de las súplicas de su madre, emprende el viaje en pos de la utopía americana, utopía que, sin embargo, se encuentra seriamente amenazada y violentada por la insaciable y desmedida codicia española. El ladrido de los perros se convierte, en palabras de ella, en espejo de este peligro que, cual espada de Damocles, espera acabar con sus sueños, “Cuando estés en la cama y oigas ladrar a los perros en el campo, escóndete bajo el cobertor. No tomes a broma lo que hacen.” (189). Es el deseo de riqueza, el anhelo del oro, lo que acabará con este Nuevo Mundo, haciendo escuchar, también aquí, el ladrido de los perros, su sonido y, con él, su sentido, porque, como concluye la madre, el ladrido de este deseo lo inunda y lo encubre todo. Imagen y prototipo de la España de la Conquista, de sus miedos y de sus ilusiones, emblema de lo positivo mas también de lo negativo que dejó en herencia a los futuros países independientes, la calavera se convierte en la “caravela” del descubrimiento, de la España triunfante que, sin embargo, tenía ya muy dentro de sí el germen de su pronta caída, de una España anclada aún en una mentalidad medieval, antimoderna. Y así se lo señala el joven Francia ante las reticencias del cráneo para cumplir con su deseo. Frente a esta posibilidad, las palabras de la anciana aya del futuro dictador, de esta machú Hermogena Encarnación, madre segunda que, junto con su madre natural, reflejan también esta doble filiación cultural, española e indígena. Ella, como depositaria de la tradición guaraní, de su lengua y su cultura, cree, frente incluso a las propias palabras del cráneo, que este perteneció, no a un conquistador español, sino a un indio en cuyos restos siguen vivos los signos del cautiverio, las marcas de la esclavitud¹⁹.

Reflexión teórica, imagen dentro de la trama novelesca, la problemática alcanza también a la propia configuración del material narrativo. Así, estos postulados que sobre la tradición hemos visto señalar en boca de distintos personajes —en mayor medida del protagonista Francia— tienen su traslado en la propia estructura de la obra, en los mecanismos y las técnicas constructivas utilizadas. El mismo motivo del cráneo que estamos analizando posee esta doble característica, teorización a la par que puesta en práctica de dichos principios teóricos. Así, la tradición, la relectura de la misma valdría

¹⁹ El mito andino del Inkarrí, del cual habla Mario Vargas Llosa en su estudio sobre Arguedas, también preconiza esta recuperación de la esencia precolombina. Esta divinidad, apresada por el conquistador español, es martirizada y decapitada. Sin embargo, de su cabeza que, aunque enterrada, sigue viva, se reconstruye el resto del cuerpo para volver al mundo y consumar el juicio final, haciendo justicia y vengando la opresión y el trauma padecidos por los pueblos indígenas. (162).

mejor decir, como fuente de la creación artística en general, literaria en particular, tiene su correlato en la utilización en su construcción de motivos y tradiciones sumamente diversas: el propio episodio de la tragedia shakesperiana, el mito clásico del nacimiento de Atenea, la tradición hermética de la alquimia y su propósito de obtener la piedra filosofal y con ella la inmortalidad, la esperanza borgiana en el poder de la fantasía o las historias de la mitología guaraní. Todo ello, magistralmente revuelto en la coctelera de Roa, crea un producto propio y original. Sirvan las palabras de Francia para explicarlo, “Copia no lo contado por otros sino lo que yo me cuento a mí a través de otros. Los hechos no son narrables; menos aún pueden serlo dos veces, y mucho menos aún por distintas personas.” (189).

Hemos visto a Francia cifrar la esperanza en un anhelo imposible en este cráneo del que trata de volver a nacer. Y lo hemos visto sustentar su empeño en una tradición guaraní que permitía, no naciendo de mujer, transgredir el orden natural de las cosas en un intento desesperado por engañar al inevitable triunfo final de la muerte. Pero, el cráneo, que le acompañará durante toda su vida, que lo sustituirá confundándose con él — “¿Qué ves en ese espejo? [...] ¿No ves mi cara? No, Señor; únicamente la caravela. ¿Qué caravela? Digo, la calavera que Vucencia ha tenido desde siempre en la mesa sobre el paño de bayeta colorada.” (198)—, lo observa y se mofa de su vano propósito, le muestra el camino, el destino, por el que no puede dejar de transitar. Elixir alquímico que no será capaz de paliar los padecimientos que le asaltan. Tampoco fuente de una razón universal que lo salve de un temor irracional ante la insustancialidad de su vida. Sólo, quizás, en última instancia, depósito de una imaginación creativa que lo transforma en personaje y en criatura de ficción, en fantasía, sólo así perdurable. Porque sólo el artista, el verdadero creador, a través de la imaginación, es capaz, aunque sólo sea en su alucinado empeño, de luchar contra el tiempo, de hurgar su materia a su poder, dando nueva vida a la escritura. Vida, sin embargo, como fantasía, no como realidad; como criatura, no como creador; como personaje, no como autor. Hemos visto también el propósito de Roa Bastos de unificar los dos ámbitos idiomáticos diferentes que conforman la esencia mixta de su condición de hispanoamericano, de compaginar dos tradiciones culturas tan diversas como son la hispánica, la occidental, con la guaraní, la indígena. Y hemos visto hacerlo partiendo de una primera teorización en la que proclama la necesidad de esta asunción de su doble esencia, para darle posteriormente forma narrativa a este empeño: a través de la imagen del cráneo y a través de la propia construcción del episodio que hemos analizado.

Obras citadas

- Aghion, Barbillon, Lissarrague. *Héroes y dioses de la Antigüedad. Guía iconográfica*. Madrid: Alianza, 1997.
- Araujo-Mendieta, Olga V. *La configuración del mundo narrativo de “Yo el Supremo” de Augusto Roa Bastos*. Ottawa: Biblioteca Nacional de Canadá, 1999. Biblioteca Nacional de Canadá. 25 de octubre del 2004 <http://www.nlc-bnc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp02/NQ27870.pdf>
- Bareiro Saguier, Rubén. *Augusto Roa Bastos: (caídas y resurrecciones de un pueblo)*. Montevideo: Trilce, 1989.

- . *De nuestras lenguas y otros discursos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 15 de mayo 2003 <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01316153177359948200680/index.htm>>.
- Bartolomé, Miguel Alberto. *Chamanismo y Religión entre los Ava-katu-ete*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos, 1991.
- Benko, Susana. *El símbolo y sus enigmas. Cuatro ensayos de interpretación*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1992.
- Borges, Jorge Luis. "Las ruinas circulares" *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997. 56-65.
- . "Nueva refutación del tiempo" *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1997. 257-287.
- Hermes Trismegisto. *Los Siete Capítulos de Oro*. Barcelona: Humanitas, 2000.
- Marshall, Peter. *La piedra filosofal. Un viaje en busca de los secretos de la alquimia*. Barcelona: Grijalbo, 2001.
- Roa Bastos, Augusto. "Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual". *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*. Barcelona: Anthropos, 1991. 112-117.
- . "Los exilios del escritor en el Paraguay" . *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*. Barcelona: Anthropos, 1991. 84-88.
- . "El texto cautivo (Apuntes de un narrador sobre la producción y la lectura de textos bajo el signo del poder cultura)". *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*. Barcelona: Anthropos, 1991. 88-99.
- . "La música y el carácter nacional paraguayo". *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*. Barcelona: Anthropos, 1991. 72-78.
- . "Una cultura oral". *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*. Barcelona: Anthropos, 1991. 99-111.
- . *Yo el Supremo*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Shakespeare, William. *Obras completas I*. Madrid: Aguilar, 2003.
- Stellini, Cristina. *Escrituras y lecturas: Yo el Supremo*. Roma: Bulzoni, 1992.
- Tovar, Francisco. *Las historias del dictador "Yo el Supremo", de Augusto Roa Bastos*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- Turton, Peter. "Yo el Supremo: una verdadera revolución novelesca". *Texto Crítico* 12 (enero-marzo 1979): 10-60.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.



Rafael Recio Vela, es alumno del programa de doctorado de literatura hispanoamericana de la Universidad de Málaga. Ha publicado varios artículos sobre Augusto Roa Bastos, cuya obra es también el tema de su tesis doctoral.