

“Poética de las variaciones” y ética de escritor en el cuento “La excavación”**de Augusto Roa Bastos**Sara Carini¹Università Cattolica del Sacro Cuore
sara.carini@unicatt.it

Resumen: El presente estudio se propone analizar las variaciones del cuento “La excavación” propuestas por Augusto Roa Bastos en dos diferentes publicaciones del mismo. El objetivo es delinear la evolución estilística que acompaña el compromiso ético del autor paraguayo con el acto literario y evidenciar el uso de la “poética de las variaciones” como recurso retórico que involucra toda la narrativa roabastiana.

Palabras clave: Poética de las variaciones – Roa Bastos – “La excavación” – Ética del escritor – Literatura hispanoamericana

Abstract: This article purposes an analysis on the semantic variations that can be found in two different editions of Roa Bastos’ short story *La excavación*. The aim is to point out the stylistic evolution that characterize the ethic commitment the Roa Bastos always had with the literary act and the use of the “poética de las

¹ **Sara Carini** consiguió el título de Ph.D. en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Católica de Milán con una tesis sobre la narrativa de Augusto Roa Bastos. Actualmente es becaria de investigación en la misma Universidad. Sus intereses de estudio abarcan la narrativa centroamericana y latinoamericana contemporánea y la recepción de la literatura hispanoamericana desde el punto de vista editorial. Ha publicado varios artículos en revistas literarias especializadas y ha participado en diversos congresos internacionales.

variaciones” as a figure of speech evident in all of his works and important to understand the real meaning of his ideas.

Keywords: Poética de las variciones – Roa Bastos – “La excavación” – Writer’s ethics – Hispano American Literature

El cuento “La excavación” fue publicado por primera vez en la recopilación *El trueno entre las hojas*, en 1953. Roa Bastos lo escribió durante su exilio argentino, tras su primera huida de Paraguay, en una fase frenética de su vida en la que tuvo que ejercer varios empleos para sobrevivir y durante la cual escribió con ardor y convicción.

Con los años, Roa Bastos vio esas primeras obras como frutos inmaduros de su actividad literaria:

Aquellas primeras obras cumplían ante la literatura una función ancilar. [...] Creía en el valor del mensaje, en la fuerza de la novela como un revulsivo social. Ahora advierto que me había sometido a una alienación moral al permitir que lo ético prevaleciera sobre lo estético y al aceptar que ese concepto descalibrara mis obras (Roa Bastos “Fragmentos” 10)

Según la poética de Roa Bastos, al escritor le corresponde tanto un compromiso ético como un compromiso estético, hecho que le impone al texto literario un equilibrio entre denuncia y expresividad (Lorenz *Diálogo* 280). No sorprende entonces que la crítica haya identificado dos distintas etapas de la producción narrativa robastiana, caracterizadas por una evolución de la

perspectiva del autor que va de lo específico paraguayo a la preocupación por las inquietudes universales del hombre (Herszenhorn “Reflexiones” 266). Estas diferencias se sostienen en un uso diferente de los recursos retóricos y en un cambio evidente del punto de vista del autor sobre su obra (Calvo “El punto de vista” 163-167). El cambio, subraya Calvo, “reside esencialmente en el paso de una deliberada exteriorización de la subjetividad a una mayor ambigüedad expresiva, lograda ésta mediante diversos artificios que están encubriendo la perspectiva del autor” (164). Pero, aunque se proporcione al lector una perspectiva menos comprometida, los temas y los focos de atención siguen siendo los mismos.

Para conseguir que su narrativa mantenga cierta continuidad y contundencia en la descripción de la realidad paraguaya Roa Bastos juega con su obra, renovándola a través de la re-escritura y re-semantización de textos ya publicados. Él mismo define esta aproximación al trabajo literario con el término “poética de las variaciones”, en la nota preliminar a la segunda versión de su novela *Hijo de hombre*, de 1982:

Un texto, si es vivo, vive y se modifica. Lo varía y reinventa el lector en cada lectura. Si hay creación, ésta es su ética. También el autor –como lector– puede variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza originaria sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones. Si hay una imaginación verdaderamente libre y creativa, ésta es la poética de las variaciones (16-17).

Gracias a la “poética de las variaciones” el autor puede manipular su texto adaptándolo al nuevo contexto al que se dirige. Por una parte, se construye un círculo en el que texto, autor y contexto se influyen de modo continuo, imponiendo al

lector una incesante reinterpretación del texto literario. Por otra, el autor, libre de sus vínculos con la obra, puede revisar el texto según su nueva perspectiva y proponer al lector otra visión de la realidad.

En otros términos, el concepto de “poética de las variaciones” se relaciona con el manejo de la palabra escrita según las pautas de la oralidad. Manipular el texto, modificarlo y cambiar pequeños detalles para que su significado pueda asentarse mejor a un contexto determinado es, en definitiva, el método con el que se construyen los relatos orales. Y, además, podemos incluso añadir que los cambios insertados por Roa Bastos al reescribir sus textos funcionan según los principios de la oralidad porque reformulan el esquema de instrucciones que cada escritor se plantea para alcanzar el tipo de lector que prefiere (Iser *El acto de leer* 62-64) y guiar su lectura dentro de ámbitos sociales, personales e históricos específicos.

La oralidad es para Roa Bastos la verdadera esencia de la palabra porque es ajena a toda manipulación derivada del uso de la lengua escrita. Este punto de vista peculiar se relaciona con el esfuerzo que Roa Bastos, escritor bilingüe, pone en práctica para insertar el “texto ausente”, guaraní, colectivo y oral, en el texto escrito de sus obras (Ezquerro “Génesis”; Fernandes, “*Contravida*” 67). La reescritura de textos ya publicados funciona, en definitiva, como una recuperación de ciertos rasgos peculiares de la oralidad –como la espontaneidad o la manipulación según el tipo de mensaje que el emisor quiere transmitir– y demuestra la visión roabastiana de la palabra como herramienta que forja mensajes abiertos a múltiples interpretaciones, en contradicción con el estatuto estático que tradicionalmente se otorga a la palabra escrita (Ong *Oralità* 123).

En la visión que Roa Bastos tiene del acto literario, al escritor le compete favorecer el surgimiento de los múltiples significados encerrados en la palabra escrita, para conseguir que ésta refleje los discursos activos en la realidad y oprimidos por la escritura. En este sentido, el escritor paraguayo estructura sus textos según la teoría del “lector modelo” de Umberto Eco: “prevedere il proprio Lettore Modello non significa solo ‘sperare’ che esista, significa anche muovere il testo in modo da costruirlo. Un testo non solo riposa su, ma contribuisce a produrre una competenza” (Eco *Lector in fabula* 56). Es decir, construyendo textos que estimulan y activan en el lector nuevas perspectivas de interpretación.

A través de la “poética de las variaciones”, Roa Bastos construye un texto que tiene como destinatario un lector capaz de comprender la sucesión de eventos descritos y, al mismo tiempo, reconocer el significado metafórico de la obra y actualizarlo al momento histórico-social y personal que él mismo vive mientras se cumple el proceso de lectura. De ahí que la definición robastiana de literatura sea una forma invertida de la tradicional: “Escribir y leer un texto de ficción no significa [entonces] convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra sea real” (Roa Bastos “El texto cautivo” 89).

Esta perspectiva peculiar del acto literario queda atestiguada en los ensayos que Roa Bastos dedica al análisis de la literatura.² En ellos, como anteriormente hemos comentado, el trabajo de todo escritor se define dentro de un compromiso ético y moral que ante todo se cumple en relación con el contexto al que pertenece y al que se dirige pero que, sin embargo, no exime al escritor de la elaboración de un mensaje que pueda alcanzar a un público más allá de su “lector modelo”. De hecho,

² Para los ensayos que tratan la cuestión ética del escritor véase: “Los exilios del escritor en el Paraguay”, “El texto cautivo. (Apuntes de un narrador sobre la producción y la lectura de textos bajo el poder cultural)”, “Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual” y “La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual”, ver bibliografía.

en la narrativa robastiana esta actitud se percibe en el vínculo que entabla con la tradición guaraní y en los esfuerzos que pone en acto para identificar la estructura adecuada que permita representar el pensamiento oral de la colectividad paraguaya a través del texto escrito.

En cierto modo, la ética del trabajo de escritor propuesta por Roa Bastos se concreta en la definición de “artesano de la palabra” que da de sí mismo. Según Lienhard, las modificaciones que comporta el trabajo artesanal, atento a los detalles y “original” en cada una de sus versiones, asocia el trabajo sobre el texto escrito a las estructuras de la oralidad porque “ignora al «creador» individual y desconoce la «originalidad» (en el sentido burgués) de un texto” (Lienhard “Una intertextualidad” 513). Es decir, hace que el texto se convierta en un “objeto” nuevo, liberado de las relaciones con su autor. Cada texto será así un producto “original” del autor porque otorga un detalle nuevo, diferente a su primera versión, lo que influirá en la nueva reinterpretación del texto por parte del lector.

La posibilidad de variar un texto ya escrito a través de la “poética de las variaciones” pone en evidencia, de este modo, tanto la incapacidad de la palabra de ser transmisora de significados absolutos como la necesidad de una posición activa del lector frente al texto literario. El lector tiene que colaborar y re-interpretar el texto surgido después de las variaciones porque “cada texto es un hecho nuevo de relaciones y revelaciones” (Roa Bastos “Una cultura oral” 91) y su sentido se esconde bajo las múltiples interpretaciones a su alcance sólo si participa en la lectura.

Las variaciones del cuento “La excavación” que analizaremos a lo largo de este estudio son un ejemplo de la evolución del estilo robastiano y demuestran la

validez de la variación como recurso retórico a la hora de construir nuevos significados a través de un mismo texto.

Como señaló Carmen Luna Sellés, las re-escrituras y en general la “poética de las variaciones” no se concretan sólo en los cambios aportados a un mismo texto. Las manipulaciones pueden darse tanto a través de la re-escritura de parte del texto y la consiguiente nueva versión (es el caso de “La excavación” o de la novela *Hijo de hombre*), como a través de la nueva publicación de un mismo relato dentro de una recopilación diferente, hecho que implica una re-semantización del significado del texto originario (Luna Sellés *La narrativa* 17-21).³ En parte, señala Luna Sellés, estos cambios representan una “autocrítica” del mismo Roa Bastos, quien reescribe sus textos para que puedan encajar mejor con la realidad. Por otra parte, añadimos nosotros, su voluntad de reafirmar los cambios y concretarlos en el texto impreso le permite huir de las leyes dictadas por la nueva industria cultural, culpable de crear “perturbaciones” en la producción de textos y de restringir la libertad del autor (Roa Bastos *El texto cautivo*). Además, como ya hemos dicho, estos cambios imponen al lector una mayor participación a la hora de interpretar el mensaje relacionado con el texto literario: “Roa, que expresa en muchos de sus relatos la imposibilidad de poseer el conocimiento «absoluto» de los hechos, permanece fiel a esta visión al reclamar, mediante las anteriores variaciones, la propia relatividad de su obra” (Luna Sellés *La narrativa* 22).

Las dos versiones de “La excavación” que vamos a analizar se publicaron con diez años de distancia y en recopilaciones diferentes por estructura y tenor

³ Carmen Luna Sellés señala un corpus narrativo de 39 relatos en un lapso de veintisiete años, entre el primer libro publicado (*El trueno entre las hojas*) y el último (*Contar un cuento y otros relatos*), dato que le permite señalar que: “la escasez de novedades anteriormente aludida hace afirmar a la crítica que estamos más bien ante antologías personales que ante colecciones propiamente originales, puesto que el autor lleva a cabo en todas ellas una selección de sus escritos anteriores” (Luna Sellés *La narrativa* 20).

narrativo: *El trueno entre las hojas*, publicado en 1953, consta de 17 cuentos inéditos que describen la lucha del hombre en contra de su destino, mientras que *Los pies sobre el agua*, de 1967, se caracteriza por una aproximación menos relacionada al contexto paraguayo y más abierta a una interpretación que tenga validez en cualquier situación en la que se encuentre el lector. Esta última, por su parte, se compone de diez relatos de los que únicamente tres eran inéditos.

En ambas versiones la estructura no sufre cambios. Un relato lineal en el que un narrador omnisciente describe el presente del protagonista enmarca dos analepsis: la primera, interna, que narra la vida de un grupo de presos, al que pertenece el protagonista, y a través de la cual el narrador deja entrever su opinión personal sobre la situación de Paraguay. La segunda, externa, que describe la excavación de un agujero utilizado por el protagonista en una operación militar durante la Guerra del Chaco.

Desde el punto de vista semántico, en cambio, todo el relato sufre modificaciones que señalan el esfuerzo del autor para conseguir un tono literario que tenga significado para cualquier lector – tanto paraguayo como no – que se encuentra bajo una situación de opresión, lo que corresponde a la presencia de esa segunda fase de la narrativa robastiana anteriormente citada. A la hora de interpretar el mensaje literario que Roa Bastos inserta en sus textos se vuelve así de especial interés analizar cuáles son los focos que el autor utiliza para dar a su texto un aliento más amplio con respecto a los problemas de Paraguay y América Latina.

El marco del relato describe la situación de Perucho Rodi, preso político en una cárcel paraguaya, sepultado vivo en el túnel que, con sus compañeros de celda, había construido con el intento de fugarse. En el trance que sigue al derrumbe, y que lo encierra definitivamente en el pasaje subterráneo que será su tumba, empieza a

recordar la experiencia vivida en un túnel gemelo que él mismo había sugerido construir durante la Guerra del Chaco. El uso de ese mismo túnel en una acción militar había provocado la muerte de 89 soldados bolivianos, entre ellos Guerrero Ortiz, uno de los soldados que Rodi elige como víctima y que se “retorcía en el remolino de una pesadilla”. Al quedarse atrapado, Perucho Rodi recuerda estos instantes y percibe su muerte como una venganza de todos los soldados que había matado.

Las variaciones detectables entre la versión de 1953 y la de 1967 se refieren sobre todo a la eliminación o modificación de frases que cambian la aproximación al cuento por parte del lector:

El primer desprendimiento de tierra se produjo a unos tres metros, a sus espaldas. No le pareció al principio nada alarmante. Sería solamente una veta blanda del terreno de arriba. Las tinieblas apenas se pusieron un poco más densas en el angosto agujero por el que únicamente arrastrándose sobre el vientre un hombre podía avanzar o retroceder. No podía detenerse ahora. Siguió avanzando con el plato de hojalata que le servía de perforador. La creciente humedad que iba impregnando la tosca dura lo alentaba. La barranca ya no estaría lejos; a lo sumo, unos cuatro o cinco metros, lo que representaba unos veinticinco días más de trabajo hasta el boquete liberador sobre el río. (Roa Bastos *El trueno* 95)

El primer desprendimiento de tierra se produjo a unos tres metros, a sus espaldas. No le pareció al principio nada alarmante. Sería solamente una veta blanda del terreno. *La oscuridad se adensó apenas un poco más* en el angosto agujero por el que arrastraba sobre el vientre. *Siguió cavando con*

redoblada energía: la creciente humedad que iba impregnando la tierra, lo alentaba. La barranca ya no estaría lejos. (Roa Bastos *Los pies* 113)⁴

Ya desde el incipit es evidente que Roa Bastos se decide por cambios semánticos que involucran el uso de los sustantivos (tinieblas/oscuridad, tosca/tierra), pero sobre todo elimina detalles proporcionados por el narrador (“no podía detenerse ahora” / “a lo sumo, unos cuatro o cinco metros, lo que representaba unos veinticinco días más de trabajo hasta el boquete liberador sobre el río”): una estrategia que Roa Bastos incluye en los textos de su segunda etapa estilística para crear un efecto de ambigüedad y distancia (Calvo “El punto” 165). Con estas variaciones la atmósfera del cuento se transforma de violenta y visceral en la primera versión de 1953 a tensa e incierta en 1967. Los cambios en la descripción del derrumbe que comporta la definitiva sepultura en vida de Perucho Rodi y su pasaje de lo consciente a lo inconsciente (con la consiguiente recuperación del recuerdo del túnel gemelo de la Guerra del Chaco), testimonian lo mismo y señalan un cambio de perspectiva del autor, más interesado en la psicología del personaje que en el entorno político e histórico que caracteriza a la versión de *El trueno entre las hojas*:

Ella, la tierra densa e impenetrable, era ahora la que, en el epílogo del duelo mortal comenzado hacía mucho tiempo, lo gastaba a él sin fatiga y lo empezaba a comer aún vivo y caliente. De pronto, pareció alejarse un poco. Manoteó en el vacío. Era él quien se estaba quedando atrás en el aire como piedra que empezaba a estrangularlo. Procuró avanzar, pero sus piernas ya

⁴ La cursiva utilizada en todas las citas es nuestra. Subraya las diferencias más evidentes entre una y otra versión de “La excavación” o resalta los aspectos más importantes revelados por el análisis de las variaciones aportadas por Roa Bastos al cuento ‘La excavación’.

irremediablemente formaban parte del bloque que se había desmoronado sobre ellas. Ya ni las sentía. Sólo sentía la asfixia. Se estaba ahogando en un río sólido y oscuro. Dejó de moverse, de pugnar inútilmente. La tortura se iba transformando en una inexplicable delicia. Empezó a recordar. (Roa Bastos *El trueno* 97)

De pronto pareció alejarse un poco. Manoteó en el vacío: era él quien estaba quedando atrás en el aire como piedra que empezaba a estrangularlo, *en la tierra densa y voraz que lo empezaba a comer aún vivo y caliente. Se debatió enloquecidamente* procurando avanzar, pero sus piernas *ya sin remedio* formaban parte del bloque que se había desmoronado sobre ellas. Ya ni las sentía. Sólo sentía *ese ahogo que le iba petrificando el aliento*. Dejó de moverse, de *luchar* inútilmente. *Sintió que la cabeza le crecía, que se le volvía más grande que el cuerpo, a punto de estallar, comprimida por el reducto que se iba achicando, mientras la oscuridad se llenaba de un revuelto chisperío como de gusanos de luz. Pero entonces* la tortura se le transformó en algo parecido a una desesperada delicia. Empezó a retroceder, a deslizarse como por una rampa, en un vértigo, hacia aquella otra excavación en la guerra del Chaco. (Roa Bastos *Los pies* 114-115)

Se nota que la tierra, que en la versión de 1953 -como sucede en toda la recopilación de *El trueno entre las hojas*- es protagonista activa de la acción (está personificada, es “ella”) y obstáculo para el hombre (densa e impenetrable / río

sólido y oscuro)⁵, deja de ser una co-protagonista en el relato de 1967 para permitir que el foco de atención del narrador se centre en el prisionero, víctima de la opresión física y metafóricamente atrapado en un presente que lo sofoca y destruye su dignidad. Este cambio en el matiz semántico de la tierra se relaciona también con otra importante variación respecto a los elementos metafóricos presentes en el texto: la atenuación de las referencias al útero femenino.

El útero femenino, elemento clave en la poética robastiana porque está relacionado con el eje temático del nacer/renacer/nonato, en la versión de 1967 se configura como un lugar desde el cual renacer, un sitio donde encontrar nueva vida:

La única respiración venía por *el agujero aún ciego, aún nonato, que iba creciendo como un hijo en el vientre de esos hombres ansiosos*. Por allí venía el olor puro de la libertad, un soplo fresco y brillante entre los excrementos. Y allí se tocaba, en una especie de inminencia trabajada por el vértigo, todo lo que estaba más allá de ese boquete negro. (Roa Bastos *El trueno* 96)

En cambio, en el cuento de 1953, tanto el túnel como el útero femenino son lugares claustrofóbicos, oscuros, cerrados, sitios que metafóricamente se relacionan con la posibilidad de cada hombre de cambiar su propia condición. Posibilidad que, en este caso, es denegada y representada por la falta de una salida:

Este túnel y aquél eran el mismo túnel; un *único agujero recto y negro con un boquete de entrada pero no de salida*. Un agujero negro y recto que a pesar de su rectitud le había rodeado desde que nació como un círculo subterráneo, irrevocable y fatal. (Roa Bastos *El trueno* 99)

⁵ Finalmente, la frase “era ahora la que, en el epílogo del duelo mortal comenzado hacía mucho tiempo, lo gastaba a él sin fatiga y lo empezaba a comer aún vivo y caliente” se relaciona con el epígrafe que enmarca *El trueno entre las hojas* y ejemplariza el rol protagonista que tiene la naturaleza a lo largo de todos los relatos de la recopilación.

El túnel como útero y, metonímicamente, la tierra como lugar de engendramiento del hombre, se vuelve en ambas versiones lugar de muerte pero con un matiz semántico distinto. Si en la versión de 1953, en línea con toda la recopilación de *El trueno entre las hojas*, la tierra es un elemento personificado, y las referencias apuntan a un contacto directo con ella que puede tanto imponer sufrimientos como convertirse en el medio para nacer a nueva vida; en el cuento de 1967 esta connotación ancestral se matiza y adquiere un significado aún más metafórico. En la versión de *Los pies sobre el agua* el túnel representa una salida hacia un renacer en otra dimensión temporal, no concreta, sino del espíritu, que implica una posibilidad de vida en el más allá:

El túnel del Chaco y este túnel, que él mismo había sugerido cavar en el suelo de la cárcel, que él había comenzado a cavar y que él ahora iba a concluir, eran el mismo túnel: *un único agujero recto y negro*. Aquella noche malva del Chaco, poblada de estruendos y cadáveres, había mentido una salida. *Con el último aliento la volvía a vivir. Sólo ahora avistaba el boquete enceguecedor*. (Roa Bastos *Los pies* 116)

Las variaciones que encontramos en la descripción de las condiciones de vida de los presos de la celda 4 tienen el mismo objetivo que los cambios recién analizados. En la versión de 1953, la denuncia de las condiciones de vida en la cárcel es más agria y, otra vez, reivindicativa; mientras que, en la versión de 1967, se detecta una mayor atención hacia la condición psicológica de los presos, en las consecuencias que la opresión les causa y en cómo ésta se manifiesta:

De los diecisiete presos que habían tenido la estúpida ocurrencia de morirse, a nueve se habían llevado distintas enfermedades contraídas antes o después de la prisión; a cuatro, los apremios urgentes de la cámara de torturas; a dos, la rauda ventosa de la tisis galopante. Otros dos se habían suicidado abriéndose las venas, uno con la púa de la hebilla del cinto; el otro, con el plato, cuyo borde afiló en la pared, y que ahora servía de herramienta para la apertura del túnel.

Esta estadística era la que regía la vida de esos desgraciados. Sus esperanzas y desalientos. Su congoja callosa pero aún sensitiva. Su sed, el hambre, los dolores, el hedor, su odio encendido en la sangre, en los ojos, como esas mariposas de aceite que a pocos metros de allí – tal vez solamente un centenar – brillaban en la Catedral delante de las imágenes.

(Roa Bastos *El trueno* 96)

De los diecisiete que habían tenido la ocurrencia de morirse, a nueve se los habían llevado distintas enfermedades contraídas antes o después de la prisión; *cuatro quedaron en el “confesionario” de la cámara de torturas; dos enloquecieron y fueron liquidados a culatazos cuando atacaron a dentelladas a los guardias que entraban el tacho de comida. Otros dos se suicidaron, uno con la púa de la hebilla del cinturón; el otro con el plato de hojalata cuyo borde afiló en la pared, y que ahora servía de herramienta para la excavación. Estos hechos eran los que marcaban el tiempo a los sobrevivientes, más que las campanadas que caían sobre ellos a través de la piedra, del rumor intestinal que poblaba la cárcel, y por las noches, a través del silencio, punteado por el silbato y los gritos de las rondas. “Por qué no tocarán años*

*en lugar de horas?”, dijo uno una vez al oír el pesado rodar del reloj de la catedral, casi pegada a la cárcel. Pero esto fue al principio; luego el ritmo subterráneo y urgente, lentísimo, del túnel, ocupó día y noche toda la atención de los presos, y ya ninguno escuchó otra cosa más que ese ruidito inaudible que les iba creciendo por dentro; nadie tuvo ojos más que para el agujero, tapado durante el día con un trozo de laja, y por el que los más ansiosos respiraban ya un soplo fresco con olor a agua y sol entre el tufo a sudor, a orina, a excremento. (Roa Bastos *Los pies* 114)*

La diferente aproximación al texto sugerida por las variaciones queda clara también en la diferente extensión proporcionada a la descripción del túnel gemelo de la Guerra del Chaco. En la versión de *El trueno entre las hojas* el narrador dedica más de la mitad del relato a los recuerdos que Perucho Rodi tiene durante la asfixia. En particular, la descripción utiliza reiteradamente el presente “recordó” (5 veces en tres párrafos) y explicita la dualidad de los tiempos presentes en el relato (ahora / sueño) en un constante clímax:

Con el último aliento, Perucho Rodi la volvía a soñar; es decir, a vivir. Sólo ahora aquel sueño lejano era real. Y ahora sí que avistaba el boquete enceguedor el perfecto redondel de la salida.

Soñó (recordó) que volvía a salir por aquel cráter [...] Soñó (recordó) que volvía a descargar ráfaga tras ráfaga [...] Soñó (recordó) la cara de cada una de sus víctimas [...] Soñó que soñaba en un túnel. Se vio retorcerse en una pesadilla, soñando que cavaba, que luchaba, que mataba. Recordó nítidamente al soldado enemigo a quien había abatido con su ametralladora, mientras se retorcía en una pesadilla. Soñó que aquel soldado enemigo lo

abatía ahora a él con su ametralladora, tan exactamente parecido a él mismo que se hubiera dicho que era su hermano mellizo. (Roa Bastos *El trueno* 100)

En la versión de 1967, en cambio, la atención está, como ya hemos dicho, menos vinculada con la situación política paraguaya y concierne a la situación de todo hombre oprimido. La narración dedicada a la Guerra del Chaco se reduce a una simple descripción de la noche en la que se utilizó el túnel construido en la trinchera. Los hechos que describen la matanza de los 89 soldados bolivianos se resumen de manera rápida y preparan al lector para la descripción de la quietud que, al descubrir las autoridades el boquete del túnel en la celda 4, dominará la escena del fusilamiento de los presos y la mentira propuesta por las autoridades:

Los presos de la celda 4 (llamada Valle-i), a la noche siguiente encontraron inexplicablemente descorrido el cerrojo. Sondaron con sus ojos la noche del patio. Encontraron los pasillos y corredores inexplicablemente desiertos. La puerta trasera que daba a una callejuela clausurada, estaba inexplicablemente entreabierta. La empujaron, salieron. Al aspirar la primera bocanada de aire fresco, enceguecidos, paralizados por la repentina lumbrarada de los reflectores, los abatió en masa el fuego cruzado de las ametralladoras que las oscuras troneras del panóptico escupieron sobre ellos durante algunos segundos.

Al otro día la ciudad se enteró solamente de que unos cuantos presos habían sido liquidados en el momento en que pretendían evadirse por un túnel, menos uno que consiguió huir. El comunicado de la policía pudo mentir con la verdad. Existía un testimonio irrefutable: el túnel. Los periodistas nacionales y extranjeros fueron invitados a examinarlo. Quedaron satisfechos al ver el

boquete de entrada de la celda. La evidencia anulaba un detalle: la inexistente salida, que nadie pidió ver. (Roa Bastos *Los pies* 116)

Esta parte del cuento de 1967, menos enfática en las descripciones con respecto a la de 1953, guía la atención del lector sobre la mentira de las autoridades y la ceguera de los medios de información: subraya la supuesta huida de uno de los presos, la miopía de los periodistas (que, se especifica, son nacionales e internacionales) que no pidieron ver la salida del túnel. La narración se clausura, además, con la misma frase que encontramos en la versión de 1953, en la que el cuento encuentra su circularidad y la realidad vuelve a quedar invariada: “Poco después el agujero fue cegado con piedras, y la celda 4 (Valle-i) volvió a quedar abarrotada”. El cuento termina, en ambos casos, allí donde había empezado, dentro de una celda abarrotada y oprimida por el silencio que sigue a la muerte de los presos y que puede leerse como el silencio impuesto por toda autoridad despótica.

Comparando las dos versiones del texto, resalta, además, la omisión del nombre del protagonista en la versión de 1967. En esta versión, Perucho Rodi es un simple preso, anónimo, que en el trance que precede a su sofocamiento rememora la construcción de un túnel durante la Guerra del Chaco. El paralelismo entre la situación individual y la situación colectiva continúa; sin embargo, la falta de identificación del personaje des-subjetiviza el relato: permanece la misma mirada histórica, que testimonia la represión del poder, pero perdemos la referencia a un personaje que, en la versión de 1953, se identifica plenamente, a posteriori, con el universo narrativo robastiano pues se trata del protagonista de la novela *Contravida*. En cambio, en el cuento publicado en 1967, a través del anonimato se confirma la voluntad anhelada por el autor de escribir un texto que no se encierre en

un contexto político o social específico sino que tenga validez a nivel universal y, también, validez como texto en sí mismo, fuera de los nexos con otras obras y con los cuentos que se publicaron en la misma recopilación. En la versión de 1967, la atención, en esta parte del relato, se centra sobre todo en las condiciones psicológicas de los soldados durante la Guerra del Chaco, argumento que interesaba a Roa Bastos tanto desde un punto de vista político-histórico-social como desde un punto de vista autobiográfico⁶. El autor quiere subrayar la angustia y la incertidumbre que sienten los soldados, y lo hace a través de los recuerdos del soldado (anónimo) Perucho Rodi, quien recuerda la insensatez y crueldad de la acción militar en la que mueren personas que, como él en el trance de sofocarse en el túnel, sólo buscaban una libertad lejos de la guerra.

El análisis de las variaciones que encontramos en las diferentes versiones de “La excavación” deja entrever las distintas posturas que Roa Bastos asume frente al compromiso literario. Como apunta Herszenhorn, el interés no cambia, pero se vuelve más atento a las necesidades del hombre en sentido universal. Añadimos nosotros que, en su segunda versión, es patente el interés del autor por profundizar las implicaciones psicológicas que afectan a los personajes al tener que vivir en un determinado contexto, en este caso, la situación de agonía en la que viven los ciudadanos oprimidos por dictaduras y, como en el caso del Paraguay de la época, oprimidos por dictaduras que la opinión pública extranjera tardó en ratificar como tales. Se trata, en nuestra opinión, de una referencia que se justifica en la situación de exiliado vivida por Roa Bastos a lo largo de su vida y en el tratamiento mediático que tuvieron tanto la dictadura de Ströessner, como, en general, las dictaduras latinoamericanas por parte de la opinión pública internacional. Por lo que concierne

⁶ Roa Bastos se alistó como voluntario en la Guerra del Chaco en 1934.

al exilio del autor paraguayo, él mismo señala que los primeros años en Buenos Aires fueron años de lucha y de participación activa en los acontecimientos de su país. Después de su traslado a Francia, en cambio, empezó la verdadera vida de exiliado (Roa Bastos *Fragmentos* 23).

Las variaciones que Roa Bastos aportó a sus textos a lo largo de los años repercuten sobre su ética de narrador: su voluntad de crear una narrativa que no se enmarca en una visión única de las cosas sino que permite al lector encontrar siempre textos nuevos que puedan influir en una distinta visión de los hechos a través de cambios semánticos y léxicos que, dentro de la repetición, enfocan los hechos desde puntos de vista diferentes. La “poética de las variaciones” atestigua, además, la postura de Roa Bastos con respecto a las leyes del mercado cultural y su actitud hacia las culturas secundarias. Representa quizás el recurso de mayor alcance utilizado por Roa Bastos para poner en cuestión la interpretación de los hechos hispanoamericanos por parte de quienes los vivieron desde el exterior – sobre todo las élites políticas internacionales, en ocasiones culpables de demasiada tolerancia hacia regímenes claramente dictatoriales– y auspiciar una toma de conciencia sobre las reales condiciones de América Latina que para el escritor paraguayo pasa también por la literatura (Roa Bastos *Proposiciones*).

Si pensamos en las fases de descolonización, incorporación y esfuerzo de recomposición a través de las cuales se concreta la creación de una obra literaria transculturada (Rama *La transculturación* 45); podemos concluir que, al variar un texto según el contexto de publicación y el ámbito de recepción, Roa Bastos pone en marcha el mecanismo de invención y selección que Ángel Rama indica como parte final del proceso de transculturación, fase en la que deconstruye la estructura cultural de su obra y la deja en manos del lector. La “poética de las variaciones”

representa el medio por el cual Roa Bastos pone en acto su compromiso, tal como lo describe Marinone: “una articulación sutilmente equilibrada entre la percepción crítica y la participación a través de la efectividad de su práctica escrituraria” (Marinone *Redefinir identidades*). Este compromiso se confirma como un elemento básico de toda la narrativa roabastiana y es evidente búsqueda de una expresión literaria que tiene como objetivo estimular la reflexión y el acercamiento ético a la lectura.

Bibliografía:

- Almada Roche, Armando. *El estilo de la tierra*. Tagle: Ediciones el pez de pez, 1998.
- Calvo, Mercedes Gracia. “El punto de vista y la perspectiva en los cuentos de Augusto Roa Bastos”. *Las voces del Karáí: estudios sobre Augusto Roa Bastos*. Ed. Burgos Fernando. Madrid: Edelsa, 1988. 163-172.
- Colman Llano, Rodrigo. *La verdad de la mentira en Augusto Roa Bastos*. Asunción: Servilibro, 2007.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.
- Ezquerro, Milagros. “Génesis de la Trilogía paraguaya”. *Escritural. Écritures d'Amérique latine* 3 (2011): <http://www.escritural.eu/>. (28-IX-2011).
- Fernandes, Carla. “*Contravida*: hacia una poética de las repeticiones en la obra de A. Roa Bastos”. *Augusto Roa Bastos. La obra posterior a Yo el Supremo*. AA.VV. Poitiers: Centre de Recherches Latino-américaines CRLA Université de Poitiers, 1999. 61-72.

- Herszenhorn, Jaime. "Reflexiones sobre la temática de los cuentos de Augusto Roa Bastos". *Homenaje a Augusto Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy Fuad Giacoman. Madrid-Nueva York: Anaya-Las Américas, 1973. 251-266.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- Lienhard, Martin. "Una intertextualidad «indoamericana» y Moriencia, de Augusto Roa Bastos". *Revista Iberoamericana* 127 (1984): 505-523.
- Lorenz, Günter W. *Diálogo con Latinoamérica*. Barcelona-Vaparaíso: Editorial Pomaire-Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Luna Sellés, Carmen. *La narrativa breve de Augusto Roa Bastos*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1993.
- Marinone, Monica. "Redefinir identidades y fronteras: Augusto Roa Bastos y la escritura del "Nosotros". *e-I@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos* vol. 2/7 (2004): 3-11. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/udischal> (28-IX-2011).
- Ong, Walter. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Milano: il Mulino, 1986.
- Rama, Ángel. *La transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008 (2 ed.).
- Roa Bastos, Augusto. "La excavación". *Los pies sobre el agua*. Buenos Aires, Losada, 1976 [1967]. 113-116.
- . "Todo Roa Bastos. Entrevista con Tomás Eloy Martínez". *Suplementos Anthropos* 25 (1991): 5-10.
- . "Fragmentos de una autobiografía relatada". *Suplementos Anthropos* 25 (1991): 11-26.
- . "Proposiciones para una alianza cultural entre los pueblos iberoamericanos". *Suplementos Anthropos* 25 (1991): 66-72.

- . "El texto cautivo. (Apuntes de un narrador sobre la producción y la lectura de textos bajo el signo del poder cultural)". *Suplementos Anthropos* 25 (1991): 88-99.
- . "Una cultura oral". *Suplementos Anthropos* 25 (1991): 99-111.
- . "Los exilios del escritor en el Paraguay". *Suplementos Anthropos* 25 (1991): 84-88.
- . "Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual". *Suplementos Anthropos* 25 (1991): 112-117.
- . "La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual". *Suplementos Anthropos* 25 (1991): 117-125.
- . "La excavación". *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires: Losada, 1997 [1953]: 95-101.
- . *Hijo de hombre*, Barcelona: Alfaguara, 2005.