

LA ESCRITURA COMO VICIO: versiones y variaciones en la poética de Roa Bastos

Fabián A. Wirscke¹
U.N.S.

"El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio" J. L. Borges

I) Introducción

La novela *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos, publicada originalmente en 1960, fue objeto por parte del autor de una serie de modificaciones que dieron como resultado un nuevo texto. El interés de este trabajo es indagar acerca de las causas que llevan a un escritor a problematizar, revisar o reemplazar las preceptivas con las cuales se construye o se reformula un proyecto literario. En este sentido, es de vital importancia tener en cuenta no solamente los cambios estructurales en la novela (si los hubiera), sino también aquellos de carácter estético (y, por lo tanto, ideológicos). Pero, en este caso, las innovaciones que pudiéramos encontrar en un segundo texto respecto del primero, cuentan con un correlato que marca o señala el camino a seguir en la lectura. Me refiero a los paratextos agrupados en epígrafes, prólogos, aclaraciones, notas de autor, donde el escritor construye una imagen de sí, nunca acabada sino más bien en perpetuo devenir, que nos permite visualizar el distanciamiento frente a su propia obra, ya que su intención es dejar huellas de lectura en ese furtivo pasaje que opera hacia el mundo de los lectores. Nos encontramos entonces ante uno de esos escritores que, acaso como Borges y sólo por traer un nombre paradigmático, ha revisado su producción con un afán de corregir y variar sus textos. En esta circunstancia es lícito, creemos, formularnos una serie de preguntas tales como las siguientes: ¿cuáles serían las causas o las razones que llevarían a un escritor a introducir modificaciones, ya sean del orden de la supresión o de la adición, en un texto determinado?²; ¿qué se modificó en cuanto a su concepción de lo que *es* o *debe*

¹ fwirschke@yahoo.com.ar

² En el ensayo "Madame Bovary soy yo", de Luis Gusmán, refiriéndose a los avatares a los que tuvo que enfrentarse Flaubert, puede arrojar algo de luz sobre los problemas de los escritores y el resultado de su práctica: "las operaciones posibles en principio podrían

ser la "literatura"?; ¿qué fuerzas morales o éticas entraron en pugna en el momento de tomar la decisión de corregir?; ¿qué factores externos a la práctica misma de la "escritura" habrían influido en las versiones o variaciones introducidas?; ¿qué importancia subjetivadora o transformadora debemos atribuir a la "lectura" como práctica reflexiva, inscripta no sólo en los paratextos sino también diseminada, al modo de una leve rasgadura, en ese nuevo y (¿último?) texto concebido? Difícil sería esbozar una respuesta para cada una de estas preguntas. No obstante, creemos que resultan alentadoras y nos permiten indagar tanto sobre las formas con las que interpelamos a la literatura, (a veces signadas por nuestros propios prejuicios), como sobre aquellos momentos en los que adviene y, casi como por arte de magia, nos invita a compartir una experiencia única e irrepetible.

II) Paratextos: manifiestos

En la "Nota del autor" cuya fecha es de 1982, agregada a la segunda versión de *Hijo de hombre* (1985), Roa Bastos esgrime una serie de conclusiones a las que arriba luego de haber recorrido un camino en el que la experiencia literaria lo lleva a instalarse en una doble tradición. Una, la de la cultura oral: "Es un texto en que el escritor no piensa, pero que lo piensa a él. Así, esta presencia lingüística del guaraní se impone desde la interioridad misma del mundo afectivo de los paraguayos"; y dos, la de la tradición escrita, que va, sólo por citar uno de los ejemplos, de "Shakespeare a Borges". (Roa Bastos, 2005:15)³

Un doble linaje, por lo tanto, o un cruce entre ambos universos discursivos nos invita a pensar en el lugar que ocupa la categoría de "autor" (acaso un personaje más en el terreno de la ficción), como lector y corrector de sus textos, como una subjetividad que encarna versiones y variaciones⁴: "corregir y variar un texto ya publicado me pareció una aventura estimulante"⁵, sostiene Roa Bastos. Pero quizá

reducirse a dos: la supresión o la adición, gobernadas ambas por una poética que encuentra su justificación en la exigüidad o en el exceso". (Gusmán, 1997:26).

³ En adelante consignaremos en el texto principal el número de página de la edición citada.

⁴ Carlos Pacheco sostiene que se trata de una cosmovisión en la que "como siguiendo la pauta de variabilidad que caracteriza los cantos y cuentos orales, recitados ante audiencias diversas y participantes, estas variaciones del texto novelesco aparecen así como intentos por superar esa especie de muerte que es la fijación textual de las narraciones escritas, de la que los relatos robastianos pretenden escapar". (Pacheco, 1992:136/37).

el descubrimiento, la revelación más importante, aquello que lo induce a considerar este conflicto (una tensión, por otra parte, nunca resuelta), entre el mundo guaraní y la herencia europea es que “la letra se subordina al espíritu, la escritura a la oralidad” (p. 17). Y así, de esta manera, a partir de estas premisas robastianas, arribamos a un imperativo categórico a partir del cual todo autor “*debe proceder a la ética y a la poética de las variaciones*”. El subrayado es nuestro. (p. 18).

¿Pero cómo interpretar entonces este “deber ético” y conjugarlo, en el paso del tiempo, con las distintas y las diversas modificaciones desarrolladas sobre un texto? Un indicio del cambio de perspectiva puede apreciarse ya en 1970 cuando Roa Bastos creía que su producción literaria se encontraba atascada en un déficit, cuyo resultado manifestaba una *crisis* y, por lo tanto, promovía la revisión de las prácticas en las que su literatura se encuadraba: “Me di cuenta que en *El trueno entre las hojas* (1953) y luego, en *Hijo de hombre* (1960) y en otros textos, el planteo estético había quedado condicionado por el mandato ético” (Maldavsky, 1970:11) Esta autocrítica presupone examinar los postulados con los que se asume el trabajo de la escritura y la corrección. Es claro que lo que se plantea Roa Bastos implica un cuestionamiento a la moral establecida de las formas literarias. En este sentido, la “Nota del autor” de *Hijo de hombre*, publicada más de veinte años después de aquella primera edición, puede leerse como un manifiesto y funciona como contrapeso de aquella falta o déficit detectado en los albores de los años setenta. Se trata, sin duda, de un ajuste de cuentas con la propia ideología literaria, al tiempo que se dibuja, ahora sí, un carácter preceptivo, mediante un desplazamiento que reformula la concepción ética de la escritura. Por lo tanto, si en 1970, el planteo estético estaba condicionado, en 1982, la corrección juega un papel fundamental⁶. Siguiendo este razonamiento, quizá sea interesante revisar la correlación entre los verbos corregir y variar, por un lado, y la conjunción de los conceptos ética y poética, por otro. Creemos que se trata de una ecuación que puede arrojar algo de luz a lo que intentamos desentrañar, para lo cual se nos ocurre la siguiente fórmula: la corrección es a la ética así como la

⁶ Dese una perspectiva teórica que toma distancia de la materia con la que trabaja, “corregir sería, entonces, esa actividad tendiente a reordenar un texto junto con el texto, en el texto, con la materia misma en cuestión, sería volver sobre el texto y tratar de recuperar en él aquello que, *extraviado o desordenado, pide que se le devuelva una dirección que ha extraviado o que se le dé una dirección que no ha encontrado todavía*” (el subrayado es nuestro). (Jitrik, 1997:180).

variación es a la poética. Esta sería, creemos, la relación que subyace en la “Nota del autor”, de modo que, la segunda versión de *Hijo de hombre* se presenta como un texto que promete una nueva *dirección*, que ha calibrado el espesor estético de su textura gracias a la dinámica creativa, a la *póiesis* y, de esta forma, se vincula a la doble tradición antes aludida: la oral y la escrita. A la tradición oral, porque la literatura robastiana trabaja con los mitos de la cultura guaraní, entendiendo que es una herencia rica en relatos e ineludible al mismo tiempo; a la tradición escrita, porque no hay trabajo que conciba escritura sin lectura, sin corrección, sin variación que, en definitiva, son las prácticas que liberan a la ética de agobiantes supersticiones.

Si aceptamos, con Barthes, que “la moral social exige de él [el escritor] una fidelidad a los contenidos, mientras que él sólo conoce una fidelidad a las formas” (Barthes, 2003:12), puede decirse que esta segunda versión de *Hijo de hombre* reclama, atentamente por parte del lector, abrir aquellos pliegues en los que la literatura parpadea y deja entrever la obstinación de ser infiel a ciertos desafinados e incómodos aspectos morales de la primera versión.

III) Borradores: versiones

Considerada, la corrección, como una segunda instancia que advierte las imperfecciones de un texto anterior, podemos decir que se trata, en un primer movimiento, de un trabajo de restauración que modifica no sólo al texto, sino también a la subjetividad de quien escribe, cuya actitud propiciatoria hacia el mundo se revela al modo de una *ascesis*, en tanto heredera de las prácticas más antiguas del autoconocimiento⁷. En este sentido, uno de los epígrafes de la novela, “Cuando retoco mis obras es a mí a quien retoco”, de W. B. Yeats, puede leerse como una respuesta al antiguo oráculo “conócete a ti mismo”. De ahí que en Roa Bastos la *escritura*, conjuntamente con la *lectura* y la *corrección*, (actividades por antonomasia de la cultura occidental y letrada), conforman un conjunto de prácticas que no pueden escindirse del conocimiento y que, a su vez, se repliegan sobre sí mismas al modo de un gesto en el que el discurso literario (y

⁷ “corregir se muestra, una vez más, simultáneamente como un acto irreflexivo, irreprimible, compulsivo, un acto sin nombre, *pero también como una disciplina, una obstinación, un arte de sí mismo. Y, sin embargo, corregir es quizá necesariamente corregirse*, volver sobre sí mismo la crudeza excluyente de la negación absoluta y del olvido radical, volver esta voluntad de modelación y olvido contra sí mismo, engendrar consigo una identidad ajena a aquella que se encuentra en el impulso a la propia escritura” (el subrayado es nuestro). (Mier, 1997:15).

paratextual) dejan las huellas de sus propios problemas éticos y poéticos. Esto se corrobora en la ideología que sustenta su escritura, como más adelante veremos, pero también en las aclaraciones que ha realizado Roa Bastos, por ejemplo, en el libro de cuentos *Moriencia* de 1969. Al referirse a algunos de los relatos allí reunidos, en una nota aclaratoria, dice: "Publicados parcialmente, han sido retocados o reelaborados en su totalidad, por lo que *provisoriamente* al menos, estas *versiones* pueden considerarse *definitivas*" (el subrayado es nuestro). (Roa Bastos, 1969)

Estos indicios, desplegados aquí y allá, en lugares aparentemente ajenos al *corpus* central de la ficción, nos enfrenta a un tipo de literatura que constantemente problematiza la forma en que remite el hacerse a sí misma, así como también debe advertirse la manifiesta contradicción de *versiones provisoriamente definitivas*. Esta indisoluble tensión entre el mito del "texto definitivo", (que no pertenecería más que a la religión o al cansancio de sostener una verdad absoluta), y las diferentes versiones de un hecho histórico, es la forma que encuentra la literatura robastiana de enfrentarse al desgarramiento provocado por dos culturas (y un exilio casi permanente): un territorio de *transculturación*, que nos da una idea de lo inacabado, de elecciones y selecciones de las tradiciones populares que son la materia de sus relatos⁸.

Pero además, estas consideraciones por parte de Roa Bastos quieren sostener la búsqueda permanente de un lenguaje reacio a una identidad fija e inamovible. En este sentido, la afinación o puesta a punto del procedimiento literario de la novela (con sus diferentes puntos de vista y sus formatos discursivos), no dejan de lado aquel setentista "mandato ético", sino que, por el contrario, encuentran su punto de inflexión en una nueva forma de pensar y de practicar la literatura que ya en sus comienzos compartía con otros autores latinoamericanos. Como apunta Ángel Rama, aquel conjunto de propuestas literarias respondía a la quiebra de las rígidas estructuras de la novela regionalista que mantenían una férrea e inmóvil distancia respecto de los personajes y sus lenguajes vernáculos⁹. En el caso de Roa

⁸ Ángel Rama sostiene que "la capacidad selectiva no sólo se aplica a la cultura extranjera, sino principalmente a la propia, que es donde se producen destrucciones y pérdidas ingentes", pero que a su vez "puede deparar el redescubrimiento de valores muy primitivos, casi olvidados dentro del sistema cultural propio". Desde este punto de vista el ensayista uruguayo pone el acento en la "búsqueda de valores resistentes" que proyectan una "tarea selectiva sobre la tradición". (Rama, 1982:39).

⁹ De esta manera se comenzaba a prescindir de los clasificatorios glosarios y se experimentaba un cambio en cuanto a que "las palabras regionales transmiten su

Bastos, este salto de calidad literaria, lo experimenta el lector no sólo a partir del problemático acercamiento a las tradiciones orales, sino que además, los pocos datos históricos que se referencian en *Hijo de hombre*, (el levantamiento agrario de 1912 en Paraguay, la llamada Guerra Grande del Chaco paraguayo), adquieren una nueva dimensión literaria rodeados y trabajados por una *ambigüedad* que atraviesa toda la novela. Este dato se corrobora, además, en el contrabando de los rasgos de algunos personajes que aparecen en distintas zonas de la novela y que habilitan a una lectura autónoma de cada uno de los capítulos pero, si se presta atención a esos rasgos, se advierte que son los puntos claves que la enlazan.

Ahora bien, esta *ambigüedad*, que, por otra parte, ya despuntaba en la primera versión, se ha asentado aún más en la segunda: sostenida sobre todo alrededor del personaje principal Miguel Vera, se dibuja puntuando los capítulos entre la primera y la tercera persona, entre un discurso que se desdobra tanto en la práctica del incierto ejercicio de la memoria como en el ascenso hacia las clases letradas. Y esto se subraya, también, por las modificaciones introducidas en la novela que logra encontrar un equilibrio, que nos atreveríamos a llamar precario e irresuelto y que quizá, en buena medida, incline la balanza a favor de la ética y la poética de las variaciones.

IV) Personajes: adiciones

La contrafigura de Miguel Vera es el viejo Macario, hijo de un esclavo liberto, primer personaje importante de la novela, voz cantante de los mitos y de las tradiciones orales de Itapé. Aquel era un escucha más de las historias que el viejo narraba y, ahora que se ha convertido en un hombre, recuerda sobre todo la del Cristo leproso: "la contaba cambiándola un poco cada vez. Superponía los hechos, trocaba nombres, fechas, lugares, *como quizá lo esté haciendo yo ahora sin darme cuenta*, pues mi incertidumbre es mayor que la de aquel viejo chocho, que por lo menos era puro" (p. 32). (El subrayado es nuestro). Los recuerdos se vuelven inciertos, borrosos, "tal vez los estoy expiando", "mi testimonio no sirve más que a medias", dice Miguel Vera. La misma historia, que adquiere la irrefrenable fuerza de un mito, la cuenta un pasajero del tren (en el que el pequeño Miguel

significación dentro del contexto lingüístico aun para quienes no las conocen, y además se acorta la distancia entre la lengua del narrador-escritor y la de los personajes". (Rama, 1982:41).

Vera viaja hacia la ciudad): “deshilachándola, como si pasara los dedos al tanteo por una trama rota”. (p. 97). Este tipo de reflexiones del narrador (que, por otra parte, no son pocas), para quien la historia es un “resto”, algo “irreal”, un “sueño” del que también forma parte, se manifiestan aisladamente como si el impulso que lleva la escritura intentara frenar (aunque no lo logre), el vicio de variar las versiones en el que se ha convertido: “Ahora se sabían o se imaginaban ciertos detalles” (p. 178) frente a “ya no era posible saberlo” (p. 179), conforman las dos puntas de un mismo lazo o, para decirlo con las palabras del propio Roa Bastos, un personaje más entramado en la ficción desde la “Nota...”: “la última versión es exactamente, en la vuelta completa del círculo, la negación de la primera” (p. 18).

Detrás de esta idea se aloja la fusión de las dos tradiciones en las que piensa y lo piensan a Roa Bastos. La frase condensa, también, el milenar artificio al que tuvo que recurrir Shehéhazade, protagonista de *Las mil y una noches*, para escapar de la muerte¹⁰; o la concesión que un dios le hace a Hladik, el personaje del cuento de Borges, “El milagro secreto”, para que acabe la obra comenzada: en el momento en que va a corregir el último epíteto la descarga de fusiles le dan muerte.

Miguel Vera, que había ayudado a los insurrectos, es condenado a prisión. Allí, practica el ejercicio de la escritura en un diario en el cual registra las vicisitudes del encierro. Debido a esta práctica podemos pensarlo en la misma serie, pero bajo condiciones diferentes, que a los personajes mencionados. Miguel Vera, que se ha convertido en oficial, y acaso en traidor, escribe. Escribe durante su estadía en la prisión y también escribe en el transcurso de la Guerra Grande. Si pensamos a la guerra y a la escritura como dos actividades de las más antiguas practicadas por el hombre, es posible pensar la relación entre la escritura y la muerte. Miguel Vera, entonces, escribe para ahuyentar la muerte. Es, precisamente, el vicio de la escritura lo que convierte a Miguel Vera en la contrafigura del viejo Macario, su opuesto, pero también su complemento:

“Viejo vicio, éste de la escritura. *Círculo vicioso que se vuelve virtuoso cuando se cierra hacia afuera.* Una manera de huir del no-lugar hacia el

¹⁰ “Sólo cuando nos volvimos hacia él comprendimos de golpe: *lo que el gordo había descrito punto por punto era el cuarto en el que estábamos.* El húmedo cigarrillo se le había caído sobre el pecho que ya ahora no se hamacaba en el blando jadeo. Los ojillos vidriosos se hallaban clavados en nosotros con una burlona sonrisa.” El subrayado es nuestro. Así concluye “Contar un cuento”, que es la versión robastiana de la relación entre la escritura (o el habla) y la muerte. (Roa Bastos, 1969:68).

espacio estable de los signos; una manera de buscar el lugar que se llevó nuestro lugar a otro lugar." (El subrayado es nuestro). (p 257).

En estos detalles, y destellos literarios, adicionados a la segunda versión de *Hijo de hombre*, se encuentra el sitio donde queda marcada la precaria tensión entre el espacio escritural de los signos, las contradictorias versiones de una historia y el lenguaje que se dispara hacia el infinito prolongándose en versiones y variaciones para alejar la muerte:

Ha seguido avanzando con el tanque bamboleante y las ruedas en llamas, erizado de vívidos penachos de agua, hasta embicar contra un árbol. Está ahí..., está llamándome... (p. 295).

Últimos fragmentos del diario de Miguel Vera que no fueron retocados por el corrector y que, de un modo dramático, exponen la relación entre la escritura y la muerte¹¹.

Esto nos lleva a plantear la hipótesis de que uno de los rasgos principales del procedimiento literario de la novela se centra en las reflexiones del narrador, en los modos en los que el lenguaje de la literatura robastiana, al interrogarse por su propia condición, se plantea también acerca de la imposibilidad de la realidad (su irrepresentabilidad). Por lo tanto, es pertinente tener en cuenta que esas señales, o momentos en los que la literatura suspende toda certeza, se espacializan en el manuscrito de un personaje que proviene de un mundo sostenido por tradiciones orales, pero que ha recorrido un camino en el cual se nutrió de prácticas y saberes que lo llevaron a convertirse en un oficial del ejército y, también, en alguien que cae en el vicio de la escritura como si se tratara de una suerte de prolongación, en otro registro, de las historias que contaba el viejo Macario.¹²

¹¹ Michel Foucault en "El lenguaje al infinito," reflexiona sobre la compleja trama de estos temas: "Escribir, para la cultura occidental, sería desde el principio situarse en el espacio virtual de la autorrepresentación y del redoblamiento; al significar la escritura no la cosa sino el habla, la obra de lenguaje no haría otra cosa más que avanzar más profundamente por el impalpable espesor del espejo, suscitar el doble de ese doble que es ya la escritura, descubrir así un infinito posible e imposible, proseguir sin término el habla, conservarla más allá de la muerte que la condena, y liberar el chorrear de un murmullo". (Foucault, 1996:145).

¹² "¿Quién puede decir que eso no sea cierto?" Así comienza "Contar un cuento", en el que el narrador asevera que "el gordo", personaje del mismo, tenía una forma de narrar que nunca se sabía "en qué momento concluía un cuento y empezaba otro sacándolo del anterior, 'despellejando la cebolla' ". Otras descripciones de la forma en que este personaje contaba sus cuentos lo muestran como aliado y coterráneo del viejo Macario. También se encuentra allí, al menos en parte, la génesis de la poética de las variaciones: "Su repertorio era inagotable. Jamás repetía sus cuentos. Creo que los inventaba y los olvidaba adrede. Nosotros traficábamos con su desmemoriada prodigalidad, si bien casi siempre *teníamos que imaginar y reinventar lo que él imaginaba e inventaba*,

IV) Finales: supresiones

Al principio nos preguntábamos acerca de las motivaciones que tendría un escritor para realizar alguna de las dos operaciones fundamentales de la corrección: la supresión y la adición. Nos preguntamos, ahora, ¿qué ha suprimido Roa Bastos de aquella lejana y primera versión de 1960 que pudiera ser contraproducente para el ejercicio de su madurada poética de las variaciones? Un exhaustivo trabajo de comparación seguramente encontraría nuevas vetas por donde la escritura trazaría un imprevisto mapa. Nos interesa, en este caso, revisar, en el final de la primera versión, aquellas partes que no fueron literariamente admitidas por el corrector. Uno de los fragmentos suprimidos es el último párrafo:

creo que el principal *valor* de estas historias radica en el *testimonio* que encierran. Acaso su publicidad ayude, aunque sea en mínima parte, a comprender más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires. (El subrayado es nuestro). (Roa Bastos, 1960: 270)

Se trata del fragmento de una carta escrita por Rosa Monzón, quien encuentra junto con el juez Melgarejo a Miguel Vera, (agónico, a punto de morir por un incierto disparo y, al pie de la cama), los manuscritos de éste en la "sobada bolsa de campaña". Subrayamos los términos "valor" y "testimonio" porque entendemos que, para la segunda versión de *Hijo de hombre*, "debían" ser suprimidos no sólo por el axioma robastiano que sostiene el imperativo de la "Nota..." de la segunda versión: *todo autor debe proceder a la ética y a la poética de la variaciones*, sino, y sobre todo, porque se trataba de un final moralizante al servicio de la "comprensión" de la "realidad". Así, la poética robastiana, mediante el ejercicio de la supresión rechaza, no la realidad "representada" o la representación de la realidad, pero sí la función instrumental de la literatura al servicio de las morales de turno; no los conflictos del pueblo paraguayo pero sí la necesidad realista de duplicar el mundo mediante un orden claro y transparente. Por lo tanto, si la literatura quedara atrapada en las redes de otros discursos sociales que le exigen claridad y comprensión (que le exigen, en definitiva, una

completando esas frases que se comía, esas palabras que eran inentendibles gorgoteos, esos silencios cargados de astuta intención, abiertos a toda clase de pistas falsas y contradictorias alusiones." El subrayado es nuestro. (Roa Bastos, 1969:67) Como si se tratara de una *mise en abime* conceptual: "Imaginar", "reinventar", "completar", en esas acciones también está el autor-lector que luego en el tiempo corrige o varía las versiones.

moral simétrica y unívoca con la realidad), perdería su potencia crítica en y con el mundo que la rodea, pero también perdería, fundamentalmente consigo misma, la posibilidad de interrogarse acerca de las potencialidades del lenguaje que la constituye como tal. El hecho de que a la escritura de la novela se la libere o se la aleje de cierta pretensión de "verdad", cualquiera sea ésta, que pudiera ser sostenida por un "testimonio" (como quien dice, por un "testigo"), refuerza el concepto de "versiones", más afín al registro oral de ese gran "texto en que el escritor no piensa, pero que lo piensa a él", al decir de Roa Bastos¹³.

VI) Conclusión

A modo de conclusión, lo que sí nos parece evidente y que ya se dejaba entrever, no sólo en la primera versión sino también en los paratextos analizados, se resume en uno de los fragmentos que el corrector ha adicionado y que se nos antoja como el *punctum* de la escritura robastiana:

"...está uno yéndose siempre a cualquier parte, huyendo hacia atrás o hacia adelante, cada vez más lejos. Aun en sueños o entre cuatro paredes, aquí en el islote del penal de Peña Hermosa, que alguien ha rebautizado con carbón en un trozo de tabla: Penal EL PARAISO, *hasta que las lluvias vuelvan a borrar la inscripción.*" (El subrayado es nuestro). (p. 257).

Esta última frase quiere ser una metáfora de toda la novela. En ella se condensa, de una forma en que sólo la literatura y la poesía pueden hacerlo, toda la ética y la poética de las variaciones: *hasta que las lluvias vuelvan a borrar la inscripción* -escribe Miguel Vera-, resume la concepción literaria que propone Roa Bastos y puede leerse, en el registro de la escritura, como la tensión entre el ilusorio "espacio estable de los signos" (p. 257) y las posteriores intervenciones del corrector que varía las versiones de la historia. Versiones que, por otra parte, *vuelven* a ocupar un nuevo espacio, a decir lo mismo desde otro lugar o, también, versiones que se retoman sin un origen claro, se empalman con otras al modo en que el personaje de "Contar un cuento" lo hace.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

FOUCAULT, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.

¹³ Quizá también sea pertinente pensar la poética robastiana a la luz de la imperativa necesidad de "no matar la palabra, no dejarse matar por ella", frase no menos axiomática que la de Roa Bastos, y que fuera el grito de guerra a partir del cual problematizara el realismo literario la revista *Literal*. Cfr. Giordano (1999).

- GIORDANO, Alberto, *Las razones de la crítica*, Buenos Aires, Colihue, 1999.
- GUSMÁN, Luis, "Madame Bovary soy yo", *SYC*, Buenos Aires, Número 8, octubre, 1997.
- JITRIK, Noé, "La operación de la escritura. El concepto central de corrección", *SYC*, Buenos Aires, Número 8, octubre, 1997.
- MALDAVSKY, David, *Los libros*, Número 12, Octubre, 1970.
- MIER, Raymundo, "La corrección: la finitud de la escritura", *SYC*, Buenos Aires, Número 8, octubre, 1997.
- PACHECO, Carlos, *La comarca oral*, Caracas, La Casa de Bello, 1992.
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- ROA BASTOS, Augusto, *Hijo de hombre*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- ROA BASTOS, Augusto, *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- ROA BASTOS, Augusto, *Moriencia*, Caracas, Monte Ávila, 1969.