

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Xerox University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

76-18,404

FEITO, Francisco E., 1931-
LA OBRA LITERARIA DE GABRIEL
CASACCIA.

City University of New York, Ph.D.,
1976
Literature, Romance

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY

FRANCISCO E. FEITO

1976

PLEASE NOTE:

Page 174 not included in
material received from the
Graduate School. Filmed as
received.

UNIVERSITY MICROFILMS

LA OBRA LITERARIA DE GABRIEL CASACCIA

by

FRANCISCO E. FEITO

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1976

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

4/2/76
date

A. Gullepian
Chairman of Examining Committee

7/2/76
date

Hannah E. Bergman
Executive Officer

[Signature]
[Signature]

Mari Tam Bell
Supervisory Committee

Abstract

LA OBRA LITERARIA DE GABRIEL CASACCIA

by

Francisco E. Feito

Adviser: Professor Ángela B. Dellepiane

Gabriel Casaccia (b. 1907) is the renovator and one of the chief representatives of the modern Paraguayan novel and short story. Despite shattering the reciprocal mutism that had perdured for over a half-century between Paraguay and the rest of the Spanish-American world, his impressive contributions as a belletrist have earned only the most superficial, fragmentary and desultory consideration from Latin American, non-Hispanic and even Paraguayan critics.

The present study, employing the methodology of Belic, Mauron and Goldmann, attempts to redress this situation by offering a comprehensive, holistic and chronological analysis of Casaccia's œuvre. A meticulous reading of Casaccia's novels and stories reveals a consistent employment of narrative structures that permit the artist maximal communication of his complex and uniquely personal perceptions of reality. A number of Casaccia's symbols are revealed, traced and clarified, while the important dreams and visions of his characters are likewise scrutinized individually and in symbolic patterns.

One of the prime goals of this investigation will be to

illumine -- and reconcile -- the twin antipodes of Casaccia's creative consciousness. On the one hand, few writers are more self-centered and introverted in their perceptions, formulations and expressions of experience than Gabriel Casaccia; this is the subjective and individualistic aspect of his work. On the other hand, the underlying theme of most of Casaccia's stories is man in society and in history -- the communal and objective aspect.

Our analysis of Casaccia's existentially bipolar world traces the evolution of these antithetically juxtaposed, yet inextricably related, themes, techniques and style. Chapters I and II provide a concise background survey of Paraguayan letters with an eye toward positioning Casaccia within the fabric of his national literature. In the remainder of this monograph, we discuss the three developmental stages of Casaccia's fiction. His apprentice works are covered in chapter III: Hombres, mujeres y fantoches and El bandolero. Chapter IV traces Casaccia's transitional works: "A ratos perdidos," El guajhú, Mario Pareda, El pozo and related short fiction. In chapter V, we review the products of Casaccia's full maturity: La Babosa, La llaga and Los exiliados. Taken together, these three chapters delineate the subtle, uninterrupted and organic evolution of Casaccia's ideas and skills throughout the course of his creative life.

The achievement of Gabriel Casaccia, though rooted and expressed in the idiom of the Paraguayan politico-social situation, transcends these temporal and spatial bounds, and speaks profoundly and sympathetically of the tragic condition of all men in an oppressed world dominated by Fate.

ÍNDICE

	<u>Página</u>
Abstract of the Thesis	iii
Introducción	3
Capítulo	
I. A. La literatura paraguaya: razón y balance de una teratología	7
B. Hitos en la literatura paraguaya	17
C. Inicios, problemática y cauces de la literatura paraguaya	19
D. Significación nacional y foránea de Gabriel Casaccia. Notas	22 27
II. A. Del hombre al escritor	34
B. El agente catalizador: Areguá	39
Notas	45
III. Etapa de aprendizaje	49
A. <u>Hombres, mujeres y fantoches</u>	
1. Antecedentes	49
2. Interpretación y análisis	53
B. <u>El bandolero</u>	
1. Antecedentes	66
2. Interpretación y análisis	68
Notas	77
IV. Etapa de transición	83
A. "A ratos perdidos"	89
B. <u>El guajhú</u>	113
1. "El guajhú"	117
2. "El viático"	119
3. "La calesita de Ferreyra"	121
4. "El mayor"	127
5. "Ciriaco"	130
6. "El trapiezo de Felipa"	134
7. "La pora"	136
8. "La amberé"	143
9. "La sortija"	148
C. <u>Mario Pareda</u>	
1. Antecedentes	151
2. Interpretación y análisis	156
D. <u>El pozo</u>	
1. "El pozo"	179
2. "Vísperas de boda"	181
3. "El anónimo"	183
4. "El extraño ahogamiento de Casimiro"	184
5. "La ilusión de Tomás González"	185
6. "El sueño del revolucionario"	186

Capítulo	<u>Página</u>
7. "El ansia secreta"	187
8. "La casita de piedra"	188
9. "El novio de Micaela"	189
10. "La soledad de Vogel"	190
11. "El amor paternal"	191
12. "El cuadro campestre"	192
13. "La vuelta"	193
14. "El crimen perfecto"	195
E. <u>Otros cuentos</u>	
1. "El hombre de las tres A"	196
2. "La fuga"	197
3. "El secreto de las hermanas Franco"	198
Notas	202
V. Etapa de madurez.....	214
A. <u>La Babosa</u>	
1. Antecedentes	218
2. Interpretación y análisis	220
B. <u>La llaga</u>	
1. Antecedentes	236
2. Interpretación y análisis	237
C. <u>Los exiliados</u>	
1. Antecedentes	245
2. Interpretación y análisis	247
Notas	257
Conclusiones	262
Notas	267
Bibliografía	268

INTRODUCCIÓN

Gabriel Casaccia, cuentista y novelista paraguayo nacido en 1907 es, además del renovador de este género en su país, el primer adelantado de la narrativa paraguaya en el extranjero con sentido de modernidad. Con él se logra romper ese mutismo recíproco que por más de cincuenta años se había mantenido entre el Paraguay y el resto del mundo hispanoamericano en lo que va del siglo. Pese a ello, y a sus contribuciones como creador literario, su obra ha sido objeto solamente de estudios fragmentarios, en su mayoría superficiales, por parte de la crítica paraguaya, hispanoamericana y extranjera.

El presente estudio es un intento de superar esa situación mediante un acercamiento a las obras completas de este autor. En su realización tuvimos la suerte de contar con la información vital y el aporte invaluable de material crítico que el propio Casaccia nos proporcionó sobre su vida y obra en el curso de una consistente correspondencia que desde el 27 de marzo de 1973 hemos venido manteniendo.

Entendemos, sin embargo, que al crítico le toca enfrentarse con la obra y, a partir de ella, dilucidar los valores que la animan. Por tanto, el propósito fundamental de este trabajo no es otro que el de comunicar el resultado de una lectura minuciosa de las obras del autor, una lectura integradora movida por el afán hermenéutico de conceptualizar símbolos, aclarar significados oscuros o escondidos, explorar ideas claves, y profundizar en las visiones y en los sueños de los personajes. No es de extrañar, pues, que la obra de arte así analizada llegue en ocasiones a una significación independiente, quizás bien distinta de la que haya tenido en mente el escritor al momento de concebirla.

Un panorama de la obra literaria de Gabriel Casaccia que abarque desde 1930 a la fecha, arroja un saldo de cinco novelas: Hombres, mujeres y fantoches, Mario Pareda, La Babosa, La llaga, y Los exiliados; una obra teatral, El bandolero, a la que subtitula "Voces dramáticas;" y, dos colecciones de cuentos que, respectivamente, llevan por título El guajhú y El pozo. Como obra suelta recogida en periódicos, revistas y antologías, tiene en su haber las siguientes narraciones: "A ratos perdidos;" "El hombre de las tres A;" "La fuga;" "El secreto de las hermanas Franco;" "Palabras al hermano" y "Oh, tierra que respira." Además, en fecha reciente terminó una novela titulada Los herederos que no se incluye en este estudio por encontrarse inédita.

Ahora bien, una clasificación y estudio de toda esta obra que obedezca únicamente a los postulados de escuelas madres o "ismos," salvo que se practique como una apertura más que coadyuve a la investigación, resultaría falaz y podría conducir peligrosamente a teorizaciones vagas o planteamientos dogmáticos. De ahí que para llegar a una comprensión lo más amplia y cumplida, a un cabal conocimiento del cómo y el por qué de la manera de escribir de este autor, nos haya resultado más eficaz seguir un análisis que comprenda el mundo contingente, al individuo problemático y la obra de arte, considerados en sus relaciones de comunidad y simultáneamente de ruptura. A ese efecto hemos distinguido dos momentos antípodas, que si bien son estéticamente desiguales en el conjunto de la producción casacciana, quedan perfectamente trabados por una beligerante etapa de transición que no deja resquicios entre uno y otro.

Un estudio lo más exhaustivo posible de estas tres etapas o momentos perfectamente detectables aparece en los capítulos III, IV y V, que a su vez van precedidos por un sistema de referencias externas comprendido en los capítulos I y II, dirigidos hacia la iluminación de la literatura paraguaya a través, sobre todo, de una investigación de su marco, ensayando la presentación del escritor y la obra en el tiempo y en el espacio históricos.

En cuanto a la elección de un método de trabajo, cuya noción actualmente ha adquirido proporciones hiperbólicas por significar demasiadas cosas, hemos preferido seguir, en líneas generales las teorías de Oldrich Belic en sus dos accesos: el sincrónico y el diacrónico. Pero también en muchos aspectos nos hemos beneficiado de los postulados de la sicocrítica tal y como los preconiza Charles Mauron en cuanto a su simbolicidad psicoanalítica, su sistematización estructuralista y su dialéctica sociológica. La conciliación de estas tres facetas nos ha permitido investigar más ventajosamente las manifestaciones de un moi profond en el núcleo literario en cuestión. Por último, debemos consignar que para las homologías texto-contorno, literatura-sociedad llevadas a cabo a fin de penetrar más sutilmente en la realidad del escritor, revelada por Casaccia en un juego que trasunta el inconsciente colectivo, nuestro guía imprescindible ha sido Lucien Goldmann.

O sea, la intencionalidad final de este trabajo no ha sido de carácter histórica o puramente erudita. Lejos de ello, hemos tratado de realizar una investigación interesada en llegar a una escala amplia de comprensión, centrando el interés en la gama completa de posibilidades críticas que mejor se ajustaban a nuestro objetivo. De este modo, siendo

el fin del análisis literario en general, la aprehensión completa de la materia cubierta, los mejores métodos analíticos tienen que ser por fuerza los que conduzcan a una inteligencia cualitativamente mayor.

CAPÍTULO I

A. La literatura paraguaya: razón y balance de una teratología.

Cuando el joven crítico paraguayo Francisco Pérez-Maricevich bajo el disfraz de "Advertencia" colocado al frente de uno de sus libros dice: "En la escuela me habían dicho que teníamos notables escritores y quise conocerlos. Confieso que no los encontré,"¹ no sólo está lanzando un siniestro anatema en contra de la literatura de su país sino que, como lo hace a continuación, la niega, la cuestiona de principio a fin, y considera una insensatez llamar con ese nombre a los pocos libros que últimamente han comenzado a postularla.²

Prescindiendo del carácter al parecer hiperbólico y lapidario de estas afirmaciones, ellas sirven, no obstante, para establecer un primer contacto con ese precario y desolador fenómeno literario que desde sus inicios y por las características extremadamente anómalas que presenta, hemos calificado de teratológico.

Muchos y muy variados factores han contribuido a que el menester estrictamente literario en el Paraguay se haya visto condenado a expiar sin interrupción culpas que no le son inherentes, y que por otro lado, han impedido su florecimiento durante cuatro siglos después del descubrimiento de esta Provincia, y de la fundación de Asunción como centro regidor de sus actividades en 1537.

Los críticos nacionales, con ligeras variantes a la hora de colocar el acento, están conformes y condescendientes en admitir que los factores histórico-políticos, geográficos, socio-económicos y lingüísticos

han sido las causas fundamentales de esta problemática cultural. En nuestra opinión el imperativo histórico-político es el que absorbe, condiciona y determina a los demás, porque, como dice Roque Vallejos, "al pueblo paraguayo la historia no le enseñó a vivir sino a morir;"³ y además porque en el Paraguay no hay quien pueda tirar la primera piedra con manos exentas de graves errores políticos.

Una mirada retrospectiva a la historia del Paraguay demuestra que en los primeros tiempos del descubrimiento y la conquista, extiende su jurisdicción por un vasto territorio que le valió el apelativo de "Provincia Gigante de Indias." Pero en 1617 la corona española decretó su división en virtud de la cual la Gobernación del Paraguay perdió su salida al mar y sus principales ciudades. A partir de entonces, su condición de país mediterráneo sin acceso al litoral marítimo Atlántico, salvo por arteria fluviales, lo ha elevado a través del tiempo a una posición ciertamente desventajosa y de aislamiento con respecto a los demás países hispano-americanos con vecindad oceánica.⁴

El hecho de haber quedado el Paraguay encerrado en el corazón del continente por esa Real Cédula de 1617 y haber dejado Asunción de ser la cabeza del Río de la Plata, con la correspondiente segregación de Buenos Aires, Santa Fe, Corrientes y Concepción, dejó al país librado a sus propias fuerzas económicas, esto es, a un agrarismo primitivo y rutinario, a una postración económica de la que ya no se iba a liberar en el futuro. Añádase a esto la pobreza de los recursos minerales y se comprenderá la razón por la cual la corona española desvió su atención hacia áreas de mayor productividad.⁵

El hecho económico de una precaria infraestructura colonial

ha sido planteado por Josefina Plá como factor determinante y limitativo de la vida paraguaya a un ruralismo patriarcal que desde entonces restringió: "...el crecimiento demográfico, el desarrollo de la vida social y correlativamente el de las letras y las artes, de indigencia paralela a lo largo de tres siglos coloniales...."⁶

Aun en el período actual existe un medio socio-económico trabado por el atraso y las huellas que dejaron las devastadoras guerras intestinas e internacionales. Ese medio semifeudal ha modelado una mentalidad aldeana más proclive a lo anecdótico, que al examen de los problemas nacionales para determinar a ciencia cierta su naturaleza y establecer la estrategia para resolverlos. Esas anacrónicas estructuras económicas, cada vez más deficitarias por las requisitorias de la vida moderna, han entorpecido el desenvolvimiento progresivo de la nación en todas sus manifestaciones, entre las cuales se encuentra como una de las más desatendidas, la cultura y por extensión, la literatura como una de sus exponentes.⁷

Uno de los factores que por su índole está más íntimamente ligado con la literatura es el atavismo lingüístico. El Paraguay es uno de los países de América donde el legado de una lengua aborigen, a pesar de la desaparición del indio, coexiste con el idioma impuesto por la raza dominante,⁸ coexistencia que si bien ha funcionado de facto a través de cuatro siglos, se transformó en de iure a partir de la última constitución, jurada el 15 de agosto de 1967, por la que se incorpora el guaraní como lengua oficial de la nación.

El problema que plantea al investigador este bilingüismo en sus vertientes histórica y lingüística, ha sido objeto de serios estudios; pero lo que interesa determinar ahora son los efectos de ese

bilingüismo en el quehacer literario. Nadie como Augusto Roa Bastos los ha sabido expresar de una manera tan elocuente:

Existe en el Paraguay una literatura visible: la que ha prosperado raquíticamente en los moldes de la lengua hispánica....Pero las raíces de esta literatura nacional ... sólo las siente, las oye en sí mismo el pueblo ligado a la realidad de su historia y de su ambiente por el cordón umbilical del habla vernácula. Y el escritor o poeta paraguayo que escribe en castellano, no hace más que traducir, en el mejor de los casos interpretar, esa otra porción de las vivencias colectivas, la porción más rica y viviente ... que queda así obturada y como en sordina en el momento mismo de nacer....El drama de la cultura paraguaya en la lucha por su expresión, es, pues, un drama de aislamiento ... espiritual sellado por la influencia protectora, pero al mismo tiempo restrictiva del idioma autóctono. De esta manera el Paraguay ha permanecido literariamente inédito para sus hermanos de América. (9)

De hecho, dice Elvio Romero en una entrevista que le hizo Claude Couffon en el aeropuerto de París el 10 de diciembre de 1959, "el hombre paraguayo como mejor expresa sus posibilidades es en guaraní, lengua que alimenta toda una literatura y un gran número de canciones populares."¹⁰

En base a las opiniones anteriores puede afirmarse que la corriente española en el Paraguay no es más que una animosa tentativa de asimilar y traducir lo que el pueblo siente y revela en lengua vernácula.

Como resultado de esta larga coexistencia se ha producido inevitablemente la miscegenación lingüística, que en opinión de Roa Bastos, lejos de resultar enriquecedora desde el punto de vista literario, ha degenerado en un proceso de corrupción dialectal con la creciente guaranización del español y viceversa.¹¹ Roque Vallejos en cambio, se

pregunta si acaso ésa sea la cifra salvadora de la conciliación definitiva entre ambos medios expresivos; no obstante, considera "que las soluciones eventuales sólo podrían venir a través de la obra literaria."¹² En este sentido puede afirmarse que Roa Bastos es ejemplo y pionero de estas soluciones mediante las cuales trata de reducir la distancia entre ambos idiomas a base de darles un contenido emocional común en vez de hibridarlos o singularizarlos.¹³

Hasta aquí hemos señalado cómo, en general, el factor histórico-político más o menos amalgamado con el geográfico, el socio-económico y el lingüístico, fija los términos y sella la suerte de la literatura paraguaya.

Pero conviene destacar que a partir del período independentista hasta nuestros días, ese factor histórico-político pesa tanto en su dinámica que hace caer la balanza de su lado, sometiendo así a los otros factores en el proceso de erosión de aquel país, a una posición de dependencia con respecto a él.

Efectivamente, dos largas dictaduras cubren el período de 1811 a 1862 y una tercera trágicamente finiquitada, prolonga ese lapso hasta 1870.

El doctor José Gaspar de Francis, si bien fue un denodado defensor de la independencia del Paraguay, tiene como contrapartida el haber sido un negador sistemático de la cultura y haber encerrado -- aislado -- al país de una manera más funesta que la ya sufrida por la acción conjunta de los factores geográfico, económico y lingüístico.¹⁴ Después del gobierno paternalista de Carlos Antonio López que duró hasta 1862, sobreviene la guerra de la Triple Alianza (1864-1870) la cual dejó a la nación en la depauperación más completa.¹⁵ La anarquía

destruye el país después de la evacuación de los invasores, pero además, el orgullo patrio quedó deshecho y humillado; nacen los dos partidos políticos tradicionales en el Paraguay: Colorados, que rinden culto a Francisco Solano López, y Liberales; el egoísmo de estas dos facciones retrasa el proceso de recuperación; las garantías ciudadanas se suspenden de continuo; la población vive en zozobra, amenazada siempre de conjuras, motines, y el ejército en todo momento representa el poder. Consecuencia de este dislocamiento total fue que los escritores de las generaciones posteriores, quizás como autodefensa inconsciente, se dieron a la búsqueda de una compensación mediante el cultivo de la historia o de una literatura historicista llena de tonos rapsódicos en la que se idealizó y creó a menudo una imagen falsa del paraguay¹⁶. Este síndrome literario duró lo suficiente como para convertirse en crónico y resulta legítimo establecer que se extendió hasta un poco más allá de la primera mitad de este siglo.

No recuperado todavía de la precaria situación en que la dejó el primer conflicto internacional, el Paraguay tiene que enfrentar otro: la guerra del Chaco con Bolivia (1932-1935). En esta ocasión, la victoria, aunque pírrica, cayó del lado paraguayo. Para variar, el hecho histórico sentó las bases, muy tenues para lo que se necesitaba, de un cambio en la sensibilidad literaria, esbozándose así un período de revisión y transformaciones de viejos esquemas. Pero el proceso se ve nuevamente obstaculizado por el hecho político. Inmediatamente después del conflicto chaqueño sobreviene un golpe de estado por parte del coronel Rafael Franco en 1936, y a las ya tradicionales pugnas entre Colorados¹⁷ y Liberales se suma la de un nuevo partido político: el Febrerista. Posteriormente, en 1947, se produce la guerra civil de Concepción, ciudad

norteña donde se originó el foco revolucionario. Uno de los efectos inmediatos fue la dispersión migratoria en forma masiva, incluyendo el puñado de intelectuales que habían hecho posible ese auge renovador
18
post-Chaco.

El último hito en esta sucesión casi ininterrumpida de guerras, revoluciones y asonadas ocurre el 15 de agosto de 1954 cuando manu militari se instala en el poder Alfredo Stroessner quien desde
19
entonces rige los destinos del país.

Un resumen del cuadro histórico-político de la nación arroja el siguiente saldo: en un período de ciento sesenta y dos años (1814-1976), cuatro gobernantes -- Francia y los dos López en un extremo, y Stroessner en el otro -- han consumido setenta y ocho en el poder. Los ochenta y cuatro años encerrados entre estos polos de perpetuidad, se caracterizan precisamente por lo contrario: gobiernos efímeros e inestables, al extremo de que desde la llamada era constitucional (1870) hasta que Stroessner comienza su ciclo (1954), desfilan por la presidencia de la república cuarenta y siete presidentes, de los cuales sólo seis
20
han completado el período legal.

La reiteración de todas estas circunstancias adversas resulta más que suficiente para explicar esa ausencia de tradición literaria que con tanta insistencia y no poca razón ha venido proclamando la crítica literaria local de los últimos años. También puede servir de base para justificar, aunque sea parcialmente esa negligencia sistemática que han
21
prodigado tratadistas y antólogos extranjeros a esta literatura.

El balance, dentro de las restricciones inherentes al tipo dictatorial de política que ha venido sufriendo el país, principalmente

desde la guerra del Chaco, es fácil de hacer: nada tan manifiesto como la escasez de valores literarios, agravado por una constante interdicción de la libertad de expresión que en los últimos treinta años ha sobrepasado todos los límites concebibles, dando lugar a un auto-amordazamiento del escritor, especie de exilio interior, que le ha impedido desarrollarse. Jean Franco resume y ejemplifica esta situación con fidelidad:

El Paraguay no ha conocido sino una cadena de dictaduras....El escritor sufre el tormento más lento de la frustración, la falta de libertad para escribir como desea y un medio intelectual aplastante.... A pesar de todo, este pobre adiestramiento intelectual es la primera etapa de una carrera que termina en conflictos con la voluntad de un dictador para quien cualquier tipo de actividad intelectual resulta peligrosa, o, como en muchos casos, en una ignominiosa derrota por el medio. Tal derrota ha sido registrada por el novelista paraguayo Gabriel Casaccia ... en su novela La babosa ... donde traza la lenta degradación de un escritor en un oscuro pueblo paraguayo....De ahí se comprenderá que los intelectuales en tales países conozcan con retraso las corrientes artísticas del exterior y con más retraso aún las adopten; y, como frecuentemente también encuentran dificultades para viajar, permanecen encerrados en actitudes anacrónicas. En el Paraguay, por ejemplo, el Romanticismo era aún la escuela literaria que prevaecía a comienzos del siglo y el Modernismo no se impuso sino hasta 1923 con la aparición del periódico Juventud. (22)

En su defecto, ha ocurrido también que el escritor haya escogido el camino más seguro y generalizado del extrañamiento, la Argentina principalmente. ²³ Roque Vallejos atribuye a esta circunstancia, en su doble vertiente interior y exterior, la responsabilidad máxima del desmedro que permea la literatura paraguaya, y la sintetiza así: "...dentro del país, ha coartado la aparición de una literatura desnuda y sin retórica; y fuera de él ha posibilitado el fenómeno llamado perspectivismo, por el cual, según Josefina Plá, las grandes innovaciones

de nuestra literatura se cumplen desde el extranjero.²⁴"

En ese exilio interior, de por sí penoso, otro de los grandes problemas con que se ha tenido que enfrentar siempre el escritor paraguayo consiste en la imposibilidad, casi insuperable, de dar a su obra sentido de continuidad mediante la certeza de su publicación. Razones de orden económico sería una explicación, pero incompleta, pues además, hay que sumarle otras de no menos importancia y permanencia, por ejemplo, la falta de empresas editoriales organizadas con una visión amplia, que rebasando el ámbito estricto de lo comercial, proporcionen al autor facilidades para la publicación, promoción y venta de sus libros. Puede aducirse también, la escasez de concursos literarios auspiciados por organismos oficiales, paraestatales, privados, instituciones culturales, prensa, radio, televisión, etc. que ofrezcan al escritor la probabilidad de escapar al anonimato y le sirvan de incentivo para el desarrollo futuro de sus inquietudes creadoras. La falta de revistas literarias con vida estable que den cabida a colaboraciones de calidad, ha dejado sentir su impacto en esta inanición que sufre el escritor; pues las pocas que han visto la luz en los últimos veinte años sí bien han sido dignos intentos de romper esa barrera, tuvieron duración efímera y trayectoria irregular. Para cerrar este círculo vicioso de restas cabe indicar como un hecho axiomático que en el Paraguay no hay un estrato social lo suficientemente numeroso, culto y pudiente, que se dedique al consumo de la

25

literatura.

Pero queda todavía una responsabilidad por depurar que participa de la doble condición de "razón" y "balance." Nos referimos al voto de reprobación -- salvo contadísimas excepciones -- que merece la

crítica literaria practicada en el país durante los primeros cincuenta años de este siglo.

Los pocos paraguayos que se lanzaron a este trabajo han sido apenas críticos mediocres en el sentido funcional del vocablo, con una tremenda inclinación a la generosidad intelectual cuando se trata de juzgar realizaciones locales. La consecuencia inmediata de este agradable pasatiempo de venias y cumplidos entre vecinos de un mismo lugar, no ha sido otra que una crítica pobre, donde los prejuicios y defectos se transforman automáticamente, por arte de un plumazo, en dogmas irrefutables; y lo que es más grave aún, la práctica de esta filantropía ha llegado a engendrar falsos monstruos sagrados para consumo de la parroquia, que se han reproducido en proporciones alarmantes. Justo Pastor Benítez, intelectual de la vieja guardia con pupila crítica moderna, ha señalado tres instancias en que esto se ha manifestado: "La crítica se había reducido en años anteriores, a la noticia biográfica, a la apreciación impresionista o de detirambos. Más que la obra, se enjuiciaba al autor con un criterio homocéntrico, en lugar de apreciar el valor de la obra. En razón de sistema, tenemos, antes, una colección de retratos, en lugar de una Historia de la Literatura."²⁶

En forma más específica se refiere a la obra de Sinforiano Buzó Gómez de la siguiente forma: "...publicó un Índice de la poesía paraguaya, desperdigado, elaborado sin espíritu crítico, en que se recoge cuanta publicación rimada ha aparecido en el país." Y al enjuiciar la obra crítica de Carlos R. Centurión, ya no deja lugar a dudas cuando afirma:

Su trabajo fundamental es la Historia de las letras paraguayas, obra de aliento, escrita en prosa vívida,

a veces un poco enfático....El repositorio más valioso de nuestras letras es indudablemente esta obra de Centurión. Desgraciadamente faena tan dura y noble adolece de la falta de severidad en la crítica, peca por exceso en el elogio y no ha intentado una clasificación por género o por época. (27)

Frente a ese espíritu de evaluación inane, el péndulo oscila en ciento ochenta grados para dar paso a una crítica iconoclasta, provocativa, revisionista y llena de palabras furiosas contra ese pasado del que quiere hacer tabla rasa. Es una crítica dramática y combativa, sí, mas, a pesar de los nuevos bríos con que sus cultivadores tratan de auscultar la realidad literaria nacional, sigue sin alcanzar el rigor científico que demanda el estado actual de los estudios literarios.

28

En resumen, puede afirmarse que el Paraguay, histórica y políticamente, ha padecido siempre de dificultades excepcionales. Consecuencia directa de las mismas es la huella draconiana que ha comunicado a la literatura con carácter indeleble. El oficio de escribir obras creativas producto de la imaginación, ha sido pues, en este país un lujo perfectamente prescindible que ha relegado la actividad literaria a un pasatiempo bizantino, a una curiosidad bibliográfica y, en el mejor de los casos, a un material para élites.

B. Hitos en la literatura paraguaya.

Recurrir al expediente clasificatorio de la literatura paraguaya para estructurar ese endeble corpus producido casi por generación espontánea es poco menos que un absurdo, salvo que se haga, como sucede tradicionalmente, para consumo de textos escolares. Pérez-Maricevich se refiere a esto cuando dice que: "...no es posible hablar con propiedad de la existencia en el Paraguay de las escuelas literarias comunes a

Hispanoamérica. Lo que se dan son contaminaciones, reflejos débiles, intentos híbridos, como en el caso del modernismo y del realismo posterior.²⁹"

No se trata, pues, de enmarcar el devenir literario de una nación en moldes fijos ni mucho menos de encasillar a sus protagonistas en compartimientos de los que no se puedan escapar. Pero resulta imprescindible atenernos a ciertos lindes, aunque sólo sea como dice José Antonio Portuondo, para "remediar nuestra incapacidad de captar la movilidad vital de la literatura, su dinámico y eterno juego dialéctico de sus modos expresivos."³⁰

De esta manera, hemos preferido seguir el criterio de Rubén Bareiro Saguier por constituir el primer intento de redactar una clasificación de la literatura paraguaya sin prescindir de las inseparables vinculaciones entre la literatura y la realidad histórica.³¹ El crítico distingue los siguientes períodos:

1. La prehistoria literaria que comprende desde los orígenes hasta 1878.
2. La generación del Colegio Nacional y del Instituto Paraguayo (1878-1913).
3. El modernismo y la defensa del Chaco (1913-1935).
4. Vanguardismo moderado y universalista, desde 1935, abierto "hasta nuestros días."

Los dos primeros períodos constituyen un trasfondo de tonos sombríos donde el rejuego histórico-político no da tregua. El tercer período generacional es casi una coda de los anteriores, pero se producen en él algunos hechos literarios de relieve que es necesario señalar.

Bareiro Saguier distingue el concurso de dos promociones perfectamente caracterizadas. La primera corresponde a los escritores nacidos entre 1889 y 1898, cuya tónica es parnasiano-simbolista y que se agrupan en torno a la revista Crónica fundada en 1913. En este lapso, según el crítico, nacen el teatro y la narrativa en el Paraguay. La segunda promoción está integrada por escritores nacidos entre 1900 y 1908; la revista Juventud creada en 1923 les sirve de órgano expresivo y con este grupo entra tardíamente el modernismo en el Paraguay. Los miembros de la primera promoción se educaron en el Colegio Nacional y los de la segunda en el Colegio San José.

Es en la última etapa, que se gesta como secuela del hecho histórico del Chaco, empiezan a manifestarse los aspectos de la renovación literaria, y por primera vez se empieza a adquirir conciencia del retraso y la necesidad de superarlo.

Este esquema, aunque provisorio en el sentido de las rectificaciones y ajustes que admite,³² ha servido sin embargo, para consignar teóricamente las direcciones que ha seguido la literatura paraguaya, y nos permite situar con más o menos precisión la etapa inicial de la narrativa, a partir de cuyo punto estaremos en condiciones de trazar las coordenadas por donde se mueve con un enfoque directo de su problemática.

C. Inicios, problemática y cauces de la narrativa paraguaya.

El paso inicial del cronista mestizo asunceño Ruy Díaz de Guzmán que en su libro La Argentina hace una suerte de creación narrativa, no tiene continuadores por muchísimo tiempo.³³ Para la época en que empezó a florecer la novela en Hispanoamérica, prescindiendo del brote inicial que representa Fernández de Lizardi con el Periquillo sarniento

(1816), el Paraguay sufría las consecuencias de una de las luchas más cruentas jamás soportada por pueblo americano alguno. Por ello, las dos generaciones que siguieron a la guerra de la Triple Alianza pudieron dar periodistas, oradores e historiógrafos, pero no autores de obras de imaginación propiamente dichas, para las que no había público. Pérez-Maricevich vuelve a darnos una visión de lo que entonces ocurrió con la narrativa:

Dos veces intentó el Paraguay hacerse de una generación de narradores: la primera, en la última mitad del siglo pasado; la segunda, en la primera de este siglo. En ambas ocasiones su esfuerzo quedó baldío....La que pudo ser la generación inaugural de la ficción paraguaya se perdió gloriosamente tras la humazón de la guerra de la Triple Alianza....Y el trágico siglo XIX paraguayo expirará alumbrado por los resplandores nacientes de la llamada generación del novecientos....Absortos en sus mitos ... los hombres de la generación del 900, envueltos en el polvo de la política, se desinteresarán enteramente de la ficción y encauzarán sus fuerzas imaginativas, inconscientemente, en la elaboración de sus caldeadas construcciones historiográficas. De modo que su labor contribuirá a formar esta paradoja: la ficcionalización de la historiografía y la historificación de la ficción....País de historiadores y juristas, el Paraguay seguía identificando obstinadamente la historiografía con la literatura y dejó distraídamente morir en un abandono trágico a esos angustiados, desorientados narradores ingenuos de Crónica (1913) y de Juventud (1923). (34)

Curiosamente los iniciadores de la narrativa paraguaya fueron tres extranjeros: los argentinos José Rodríguez-Alcalá (1875-1958) y Martín de Goycochea Méndez (1875-1976); y el español Rafael Barret (1875-1910). Aunque por sus fechas de nacimiento no alcanzan -- escasamente -- a integrar la tercera generación apuntada por Bareiro Saguier, no se puede pasar por alto su carácter de precursores y de que publican en la primera década de este siglo. Con ellos, además, se origina lo

que Josefina Plá ha dado en llamar "hecho perspectivista" de tanta significación, principalmente en la narrativa paraguaya y, según el cual, las grandes innovaciones se gestan fuera de los límites nacionales. ³⁵

Además de la clasificación genérica que estableció Bareiro Saguier, conviene dejar constancia de otro buceo particular que se ha hecho sobre el género. Pérez-Maricevich se ha encargado de ello al escindir la narrativa en dos etapas claramente diferenciadas:

1. La romántico-modernista a la que considera todavía hoy no superada e históricamente le asigna un lapso desmesurado que abarca de 1860 a 1940. Con carácter provisorio subdivide esta etapa en cuatro ciclos: (a) el de los precursores románticos (1860-1900); (2) el romántico-naturalista (1900 - 1913); (c) el modernista (1913-1932); (4) el realista-naturalista (1932-1940).

2. La contemporánea, cuya área sociológica -- dice el crítico -- abarca las zonas cultivadas y abiertas a la problemática actual del hombre y donde la ficción logra nivel autónomo al desvincularse del narcisismo alienante que la caracterizara en la etapa anterior, para adoptar una actitud crítica antipintoresquista y ansiosamente reveladora de la realidad paraguaya global. ³⁶

Este esquema no sólo tiene la gran ventaja de complementar al genérico de Bareiro sino que para fines prácticos ha puesto de relieve lo que de equívoco y ambiguo tiene la realidad narrativa paraguaya; y sirve también de apoyo para una mejor comprensión de los cauces y orientaciones que ha seguido esta novelística en su corta vida.

Hasta ahora todo indica que es alrededor de 1940 cuando se produce un cambio de sensibilidad, que si por de pronto no reemplaza del

todo, le gana terreno a la narrativa tradicional, mediante posibilidades expresivas, amplitud temática, técnicas, etc. en que la obra de imaginación vuelca sueños y rebeldías en una forma desconocida hasta entonces.

D. Significación nacional y foránea de Gabriel Casaccia.

Los factores que configuran la tercera generación nacional señalada por Bareiro Saguier (El modernismo y la defensa del Chaco, 1913-1935) sirven para otorgar certificado de nacimiento a Gabriel Casaccia como escritor. No sólo publica sus dos primeras obras dentro de los límites establecidos para esta generación, sino que se cumplen en él los requisitos de coetaneidad resultante de la fecha de nacimiento, los elementos educativos comunes, y hasta el lenguaje generacional que concreta su expresión estilística: Casaccia nace en 1907 con lo que de inmediato queda situado en el límite superior de la segunda promoción, esto es, la de Juventud en 1923; se educa en el Colegio San José, publica Hombres, mujeres y fantoches en 1930 y El bandolero en 1932, y en ambos libros su prosa hace gala de un preciosismo recargado, que si bien le llega a través de la influencia directa de Valle Inclán, no por ello, ni por la nota cruda, pintoresca y violenta que utiliza, pierde su atmósfera modernista.³⁷ Quizás basado en esta pura especulación académica, Carlos R. Centurión ha ubicado a Casaccia en lo que él llama arbitrariamente "La generación intelectual de 1923," aclarando que:

Si bien hicieron su aparición algún tiempo después de 1923 los escritores que se citan a continuación [Casaccia es el segundo en la relación descriptivo-biografía que hace], por las tendencias que representan, por las afinidades espirituales y por los afanes sostenidos en colaboración intelectual, constituyen parte integrante de aquel grupo [se refiere a los integrantes de Juventud] surgido hace más de

un cuarto de siglo en la escena literaria y artística del Paraguay. (38)

Ahora bien, basta una simple mirada al esquema y postulados de Pérez Maricevich en cuanto a la narrativa, y seguir la trayectoria de las tres vertientes por donde se ha movido, para comprender que Casaccia rompe los moldes iniciales para caer de inmediato en la categoría siguiente, donde se yergue como un iniciador, como figura dominante ya desde 1938 con su libro de cuentos El guahjú en el que despoja al nativo de su tierra de ese disfraz paradisíaco y vitalmente inerte en que se encontraba sumido por el paternalismo histórico-literario al uso. ³⁹ El mismo título del libro (guahjú=aullido) es un prelude de lo que vendría después: La babosa, en 1952, donde el escritor se acercó al paraguayo con el escalpelo en mano para removerle las más reprobables simas de su alma. Por eso, la aparición de esta novela determinó que el paraguayo nacionalista se sintiera herido y vejado, ⁴⁰ porque con ella, nos dice Casaccia, "aventó esos mitos tras los cuales ocultaba el paraguayo una realidad que lo acosaba." ⁴¹ Después vienen La llaga en 1963, Los exiliados en 1966 y la segunda edición de El pozo en 1967, en los cuales, con leves variantes en la técnica narrativa, aprovecha todas las oportunidades para agitar los espíritus de su pueblo, encender la polémica o suscitar dudas. No se pierda de vista, además, toda la simbología que ya de por sí, encierran los títulos de las obras. ⁴²

El propio Casaccia enjuicia su ejecutoria novelística de la siguiente manera: "Yo creo que mi obra interpreta al Paraguay y al hombre paraguayo en profundidad, en cierto momento de su historia. Ve su condición y su realidad. Doy testimonio sin comprometer mi juicio.

Cumplo con el fin del intelectual que es ser una parte necesaria de la conciencia de su patria durante los años de su vida.⁴³

Por otra parte, en nadie como en Casaccia se ha cumplido con más intensidad la tesis del perspectivismo pues casi toda su obra fue escrita y publicada en la Argentina. El auto-análisis que el autor hace de su condición de expatriado es elocuente y corroborador de la significación que este fenómeno ha tenido en el desarrollo de la literatura paraguaya:

Yo emigré de mi país en 1935 después de la guerra del Chaco porque la situación económica y política se presentaba muy sombría. Desde el punto de vista de la tranquilidad para escribir, sin problemas políticos ni de otros órdenes, el alejamiento me fue beneficioso. Pero me debe haber sido perjudicial perder el contacto directo y permanente con mi tierra y sus habitantes. No obstante, si me hubiera quedado, todo hubiese sido distinto, tan distinto que otra hubiese sido mi creación, yo, y mi vida entera. (44)

Es cierto, como bien apunta Josefina Plá, que la literatura paraguaya como hecho literario vulgarizado extrafronteras no existió hasta pasado el medio siglo.⁴⁵ Hay que esperar pues, hasta la aparición de La babosa en 1952 y El trueno entre las hojas de Augusto Roa Bastos en 1953, para que con sus búsquedas de verdades universales traspasasen ampliamente los límites de lo regional y permitieran con ello que la voz del Paraguay entrase a formar parte de esa complicada urdimbre que hoy constituye el panorama novelístico hispanoamericano. Además de haber contribuido ambos autores sostenidamente a su enriquecimiento, se montan en el carro triunfal que invade Europa, donde despiertan el interés y son objeto de estudios serios y discusiones intelectuales, pero en esta ocasión sin el estigma de curiosidad exótica y semi-salvaje con que

durante muchos años la erudición del viejo continente solía mirar a la novelística americana.⁴⁶

No es difícil ubicar a Casaccia en ese encadenamiento narrativo hispanoamericano. Ya vimos como en un intento especulativo de situarlo en las letras nacionales a base de un método periodológico, lo hicimos partir de una generación cuyas reglas estéticas quebranta al punto para encabalgarse sucesivamente en las tres promociones de la generación siguiente.⁴⁷

La crítica hispanoamericana, lo ha censurado ácreamente por ser un narrador no dado al experimentalismo, realista, de técnica lineal, "por no someterme a las rarezas y originalidades técnicas de la nueva narrativa, que tampoco son tan nuevas ni tan originales."⁴⁸ Tan es así, que Jorge Lafforgue, después de afirmar que el proceso renovador de la novela latinoamericana empieza en 1940, cree justificable la exclusión, entre otros, de Gabriel Casaccia porque "...si bien sus producciones más importantes datan de años recientes, ellas constituyen expresiones tardías del realismo regionalista antes que ejemplos de las nuevas corrientes narrativas."⁴⁹

A contrario sensu y siempre dentro del campo especulativo, si consideramos que Casaccia es un escritor obsesionado por pintar un mundo aterrador, el de su país, y que para ello presenta vigorosos cuadros psicológicos con los que "busca en zonas del espíritu las raíces de nuestro desconcierto contemporáneo,"⁵⁰ o protesta, en un plano de realización puramente artístico contra las aciagas condiciones del Paraguay contemporáneo a base de "organizar vastos sistemas de símbolos sociales de contenido universal,"⁵¹ entonces resultaría legítimo incluir -- hipotéticamente -- a Casaccia en la tercera promoción del boom que señala

Rodríguez Monegal,⁵² junto a José Donoso y Carlos Martínez Moreno, porque aunque estos últimos son narradores tradicionales, o mejor, no son innovadores furiosos como sus compañeros de promoción, exploran (como Casaccia) la realidad subterránea que está debajo de las capas de estuco de la novela costumbrista de sus respectivos países.

Pero como lo que interesa subrayar aquí es menos la categoría retórica de generación que la realidad pragmática, resulta más saludable y acertado reconocer como válido el criterio de Casaccia: "Tal vez sin quererlo sea en la actualidad un neorrealista o busque el realismo psicológico y sociológico involuntariamente por prestarse mejor a lo que quiero realizar en mis novelas."⁵³

De acuerdo con estas declaraciones, y sólo por aquello de dejarlo localizado en un contexto sin que por demás ello tenga mayor importancia, el encuadre estético-cronológico que mejor le viene a Gabriel Casaccia es el propuesto por Fernando Alegría bajo el epígrafe de "Neorrealismo, transcendentalismo y otras tendencias"⁵⁴ que abarca desde 1930 hasta el presente, y que además, se ajusta bastante a los esquemas y cauces nacionales que hemos venido exponiendo.

NOTAS

1

Francisco Pérez-Maricevich, La poesía y la narrativa en el Paraguay, Asunción, Editorial del Centenario, S.R.L., 1969, 9.

2

Josefina Plá apoya esta opinión al afirmar que esta es una literatura sin pasado. ("Aspectos de la cultura paraguaya," Cuadernos Americanos, 1, enero-febrero 1962, 68.)

3

Roque Vallejos, La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional, Asunción, Editorial Don Bosco, 1967, 29.

4

Josefina Plá (Art. cit., 68) considera que esa "mediterraneidad y su consecuencia, el aislamiento, hicieron que las corrientes culturales exteriores llegasen en forma precaria y desarticulada." En cambio, Roque Vallejos (Op. cit., 56) atribuye una importancia colateral a este factor geográfico.

5

Véase: Efraím Cardozo, Breve historia del Paraguay, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965, 29-21. También resulta muy importante el trabajo de Eduardo Amarilla Fretes, "El Paraguay mediterráneo en el Río de la Plata," Paraguay en América, 5-8, septiembre-diciembre, 1969, 41-43.

6

Josefina Plá, Art. cit., 69.

7

Véase: Ricardo Mill, "El Paraguay, ¿es un país subdesarrollado?," Comunidad, 593, mayo 1969, 11.

8

A pesar de que el emperador Carlos V dispuso en 1550 que se abrieran escuelas para el aprendizaje de la lengua castellana, y en 1634 y 1636 Felipe III estableció la obligatoriedad de la enseñanza del castellano a los indios, en el Paraguay todo fue en vano. La lengua guaraní siguió imperando en la obra de evangelización y en general para toda la vida de relación. Posteriormente la dominación religiosa de los jesuitas, llena de ambiciones políticas encubiertas tras el Ad Majorem Dei Gloriam llegó a crear una especie de imperio teocrático en el seno de la colonia con aspiraciones secretas a independizarse del imperio español. En sus Reducciones, nombre significativo que dieron a sus feudos, evitaron que el indio entrase en contacto con el blanco y para ello le negaron el más poderoso instrumento de comunicación: la

lengua, procurando en todo momento conservar vivo el idioma guaraní. Un estudio muy objetivo de todos estos aspectos se encuentra en la obra de Efraím Cardozo, Apuntes de historia cultural del Paraguay, I, Asunción, Colegio San José, s/f, especialmente los capítulos IX al XI, 121-166.

9

Augusto Roa Bastos, "Pasión y expresión de la literatura paraguaya," Universidad, 44, abril-junio, 1960, 159-160.

10

Claude Couffon, Hispanoamérica en su nueva literatura, Santander, La Isla de los Ratones, 1962, 57. Véase al efecto el libro de Federico Riera, Recuerdos musicales del Paraguay, Buenos Aires, Editorial Perrot, 1959 donde recoge, estudia y da la versión castellana de un gran número de canciones.

11

Augusto Roa Bastos, Art. cit., 163.

12

Roque Vallejos, Op. cit., 21-25. En la página 56 cita como ejemplo que establece un cauce muy importante de posibilidades el caso del novelista Carlos Villagra Marsal cuya obra Mancuello y la perdiz (1965) no es más que la traducción castellana de una obra concebida en guaraní.

13

Rubén Bareiro Saguier en su trabajo "Tendencias culturales en el Paraguay," Américas, 3 marzo 1962, 33, refiriéndose a Hijo de hombre dice que en esa obra: "...se usa casi exclusivamente el español, matizado con expresiones propias del país, y cuando intercala palabras o frases en guaraní, no las traduce sino que, mediante una poética referencia en castellano, explica el texto interpolado." En un trabajo posterior, sin embargo, insiste en que esa disimilitud lingüística impide a la literatura paraguaya basarse en una tradición. Se apoya en el hecho innegable de que las estructuras espirituales de los dos idiomas son totalmente diferentes y por tal motivo no han logrado ensamblar los elementos de la creación estética. Véase: "Situación de la literatura paraguaya contemporánea," Cahiers des Amériques, 1, 1968, 32-33.

14

Uno de los estudios más completos que se han escrito sobre la vida, época y ejecutoria de este caudillo político se debe a Justo Pastor Benítez, La vida solitaria del doctor José Gaspar de Francia dictador del Paraguay, Buenos Aires, El Ateneo, 1937.

15

Una interpretación detractora de esta figura política así como de su heredero político y legal, el mariscal Francisco Solano López, se encuentra en el libro de León Pomer, La guerra del Paraguay, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, 17-21. Por otro lado Justo Pastor Benítez, en El solar guaraní, Asunción-Buenos Aires,

Ediciones Nizza, 1959, 41-43, adopta una actitud abiertamente reivindicadora para Francia y los dos López.

16

Para todo este período, véanse: Carlos R. Centurión, Historia de la cultura paraguaya, I, Buenos Aires, Editorial Ayacucho, 1947; Raúl Amaral, "El romanticismo paraguayo," Comentario, Buenos Aires, 47, 1966; y, Francisco Pérez Maricevich, Breve antología del cuento paraguayo, Asunción, Ediciones Comunerros, 1969, 9-11.

17

Para un estudio sobre el origen, pugna y supremacía en el tiempo de los tres partidos políticos existentes en el Paraguay véase: Luis Alberto Sánchez, Reportaje al Paraguay, Asunción, Editorial Guaranía, 1949.

18

Véanse los trabajos de Andrés Flores Colombino, "La pérdida de intelectuales: el caso del Paraguay," Comunidad, 593, mayo de 1966, 8-9; y Fermín Ramírez, "El drama del éxodo," El Radical, 79, marzo de 1969, 4.

19

Véase Richard Bourne, "Alfredo Stroessner," Political Leaders of Latin America, New York, Alfred A. Knopf, 1970, 100-136. Una visión parcializada, exaltadora y oficialista se encuentra en el libro de Augusto Moreno, La época de Alfredo Stroessner, Asunción, Editorial Comunerros, S.R.L., s/f.

20

Véase: Osvaldo Kallsen, "Cronología de gobernantes del Paraguay," Paraguay en América, 5-8, septiembre-diciembre de 1969, 22-24.

21

Es clásico el desdén con que ha sido tratada esta literatura desde que Luis Alberto Sánchez le clavó el lema de "La incógnita de Paraguay" en su Historia de la literatura americana en 1937. Ábrase cualquier manual or historia literaria y se comprobará este hecho.

22

Jean Franco, La cultura moderna en América Latina, México, Joaquín Mortiz, 1971, 251-254.

23

Rubén Bareiro Saguier ha hecho un estudio muy completo sobre este particular, no sólo desde el punto de vista de la literaturización del tema sino también a base de su planteamiento real. Véase: "El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea," Caravelle, 14, 1970, 79-96.

24

Roque Vallejos, Op. cit., 56.

25

Véase: José Antonio Bilbao, "Sobre libros y autores," Péndulo, 8, marzo-abril, 1966, 12-14, del cual transcribimos el siguiente párrafo:

Muchos hay que no pueden darse el lujo de tener sobre la mesilla de luz una obra que cuesta 400 or 500 guaraníes, salario de un día, pago de una prestación de servicios. Cuando hay que asegurar el puchero cotidiano una novela como Hijo de hombre o como La llaga no se verá sobre la mesa del obrero o del empleado de escasos recursos, pero sí se encontrará cualquier revistilla de 30 guaraníes, el folletón de moda y el último número de Selecciones de Riders."

26

Justo Pastor Benítez, El solar guaraní, Asunción-Buenos Aires, 1959, 184.

27

Ibid., 193.

28

Es un cuerpo crítico al que se le puede tachar de haber sido hecho con urgencia, azezante, carente de estructuración orgánica, a veces con una metodología objetable y en muchos aspectos inconsistente, dada a conocer por sus autores en modestos libritos, donde repiten los mismos saludables replanteos que en forma de ensayos dispersos habían venido esgrimiendo en revistas y periódicos desde que se iniciaron en la profesión. No hay mucho ni muy nuevo que decir, pero la consigna, aparentemente, es seguir diciéndolo en cuanto vehículo publicitario nacional y extranjero esté al alcance hasta crear conciencia o, como ya va sucediendo, se convierta en tópico. Josefina Plá ("Situación de la cultura paraguaya en 1965," Cuadernos, 100, 1965, 151) se percata de este fenómeno repetitivo cuando exclama casi con desesperación: "La repetición de estos datos se está haciendo ya pesada. Sin embargo, ¿cómo evadirla, cómo sustituir eufemísticamente su presencia?" Por otra parte, el equipo crítico con que cuenta actualmente el Paraguay es mínimo y asume la doble función de ser juez y parte en el proceso, esto es, escritor y árbitro de la creación artística a la vez. El maestrazgo hay que atribuírselo a Josefina Plá, seguida de Hugo Rodríguez Alcalá y Augusto Roa Bastos, cuyas presencias empiezan a sentirse alrededor de 1940. En 1955 se hace oír una nueva hornada de jóvenes poetas y narradores cuyo órgano de expresión es la revista Alcor: el crítico por excelencia de esta promoción es Rubén Bareiro Saguier. Diez años después se reúnen en torno a las revistas Diálogo y Asedio otro grupo donde la poesía se impone como afirmación vocacional. Sus principales voces cuestionadoras de la realidad literaria son en este caso Francisco Pérez Maricevich y Roque Vallejos.

- 29
Francisco Pérez Maricevich, Breve antología del cuento...,
14.
- 30
José Antonio Portuondo, "Períodos y generaciones en la
historiografía literaria hispanoamericana," Cuadernos Americanos, 3,
mayo-junio, 1948, 248.
- 31
Rubén Bareiro Saguier, "El criterio generacional en la
literatura paraguaya," Revista Iberoamericana, 58, 1964, 293-303.
- 32
Bareiro Saguier (Ibid., 302) es el primero en pronunciarse
contra la rigidez de la clasificación y propone la factibilidad de alte-
rarla a base de estudiar los elementos que integran cada una de las divi-
siones, sobre todo de la última.
- 33
Ruy Díaz de Guzmán con su libro que data de 1612 fue el
padre de la historiografía paraguaya y el primer intelectual nativo. El
episodio de "Lucía Miranda" introducido en La Argentina de tanto éxito y
difusión en la literatura hispanoamericana posterior, está elaborado
literariamente y su inclusión dentro del género narrativo moderno no
sería muy desacertada.
- 34
Francisco Pérez Maricevich, Breve Antología del cuento
paraguayo, 9-15.
- 35
Josefina Plá y Francisco Pérez Maricevich, "Narrativa para-
guaya: recuento de una problemática," Cuadernos Americanos, 4, julio-
agosto, 1968, 185.
- 36
Francisco Pérez Maricevich, La poesía y la narrativa...,
29-49.
- 37
Josefina Plá (Literatura paraguaya del siglo XX, Asunción,
Ediciones Comunerros, 1972, 30) encuentra que en Hombres, mujeres y fan-
toches hay reminiscencias de Zogoibi de Enrique Larreta, con lo que se
puede dejar trabado el tono modernista de la obra casacciana.
- 38
Carlos R. Centurión, Op. cit., III, 257.
- 39
Véanse los Capítulos II y IV de este trabajo donde se
estudian estos aspectos con más detalle.

40

Ejemplo de ello es el artículo de Facundo Recalde, "No es el pueblo más despreciable," La Tribuna, Asunción, 28 de julio de 1953, en que el autor prodiga a Casaccia todo género de diatribas por esta novela. Otras actitudes del mismo tenor fueron recogidas en una reseña sobre La babosa que bajo el título de "Paraguay, allá lejos y hace tiempo" publicó la revista bonarense Análisis, 375, 20 de mayo de 1968.

41

Correspondencia privada, Buenos Aires, 27 de marzo de 1973.

42

Véase el trabajo de Jan Mukarovsky, "El arte como hecho semiológico," Problemas de literatura, 1, mayo 1972, 21-26.

43

Correspondencia privada, Buenos Aires, 12 de julio de 1973. El subrayado es de Casaccia.

44

Ibid. El subrayado es de Casaccia.

45

Josefina Plá, "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha," 641. Agrega: "Antes de esa fecha, hubo, sin dudas, novelistas, y hasta algunas novelas o libros de cuentos; pero estas obras no rebasaron el nivel de la casuística curiosa al alcance de unos pocos críticos o conocedores de la literatura americana en términos de círculo vicioso."

46

Téngase en cuenta por ejemplo que La babosa se traduce al francés bajo el título de La limace por la casa Gallimard de París en 1959 bastante antes que muchas de las novelas que integran el boom. Véase además la bibliografía general que aparece al final de este estudio donde se relacionan los trabajos más importantes que la crítica europea dedicó a la traducción de esta novela. Como dato curioso cabe mencionar aquí que René Marril-Albérès en su Historia de la novela moderna, México, UTEHA, 1966 dedica a La limace dos largas menciones en las páginas 84 y 254. Sin embargo, el capítulo dedicado exclusivamente a "La novela hispanoamericana" incluido en el mismo libro, páginas 327-374, a cargo de Fernando Alegría, no menciona a Casaccia.

47

En un esfuerzo por ubicar a Casaccia en el contexto de la literatura hispanoamericana le aplicamos el método generacional de Arrom, según el cual habría que situarlo en la "Generación de 1924," pero el grupo caracterizador de vanguardista o posvanguardista (igual sucede con la clasificación de Bareiro Saguier) lo queda enorme a no ser que vulgaricemos el vocablo en su acepción de "contingente que se adelanta a los demás."

48

Correspondencia privada, Buenos Aires, 12 de julio de 1973.

49

Jorge Lafforgue, "La nueva novela latinoamericana," Nueva novela latinoamericana, 1, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969, 25.

50

Fernando Alegría, Historia de la novela hispanoamericana, México, Studium, 1966, 207.

51

Ibid., 206.

52

Emir Rodríguez Monegal, "Los nuevos novelistas," Mundo Nuevo, 17, noviembre 1967, 19-24.

53

Correspondencia privada, Buenos Aires, 27 de marzo de 1973.

54

Fernando Alegría, Op. cit., 205 y ss.

CAPÍTULO II

1 A. Del hombre al escritor

Nació en Asunción, Paraguay, el 20 de abril de 1907. Cursó sus estudios primarios en un colegio de religiosos de su ciudad natal, el Colegio San José donde permaneció hasta el segundo año de bachillerato. Pero a partir de entonces su educación en este nivel fue muy irregular: tres años en un colegio católico de Buenos Aires, un año en el Colegio Nacional de Asunción, y el último, en el Colegio Nacional (del Estado) en Posadas, ciudad argentina que tanto va a significar en la vida del escritor, donde por fin se recibió de bachiller. En cambio, obtuvo el grado académico de doctor en leyes en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional, en Asunción.

Poco antes de que se iniciara la guerra del Chaco en 1932 ejercía el cargo de Secretario del Ministerio de Relaciones Exteriores de su país, hasta que un buen día, durante el conflicto armado entre el Paraguay y Bolivia, a petición de parte, fue trasladado para el frente de operaciones donde actuó en capacidad de auditor de guerra con la Séptima División de Infantería de las Fuerzas Armadas.

Después el exilio. Salió de su país en 1935 al terminar la guerra para radicarse en la ciudad de Posadas. De lo vivido allí es fruto su novela Los exiliados. En 1951 abandona definitivamente esta ciudad para radicarse en Buenos Aires donde reside desde entonces. Cuando Juan Jacobo Bajarlía le preguntó por su país, la respuesta fue tajante: "Tengo dos: uno es el Paraguay, donde nací; y otro es la

Argentina donde el Paraguay se mira como un espejo para hermanarse."³

Deliberadamente ha tratado de eludir en su patria adoptiva los corrillos literarios porteños porque le molesta la vanidad de alguno de sus colegas y prefiere escribir silenciosamente mientras ejerce su profesión de abogado.⁴ Con una mezcla de orgullo y satisfacción nos dice: "Yo siempre me he ganado la vida como abogado. Y desde que me ha sido posible, dedico las mañanas a leer o a escribir, y las tardes a ejercer mi profesión. Fuera de estas actividades cualquier otra me molesta e irrita porque me distrae de lo que para mí es fundamental y mi razón de ser: la literatura."⁵

Casaccia proviene de una familia perteneciente a la alta burguesía paraguaya, familia de inmigrantes en la que tanto el abuelo paterno como la abuela materna (viuda muy joven) gozaron de una holgada situación económica, que más tarde se perdió por malos negocios de sus hijos así como también debido a las crisis económicas y sucesivas revoluciones que determinaron el punto final de muchas fortunas.

Casaccia ha confesado públicamente que su infancia fue muy triste y sin amigos, sin otro afecto como no fuera el de su madre. Esa temprana introversión hizo que pronto su mente se poblara de duendes y seres fantásticos nacidos al calor de la soledad y de los relatos oídos por boca de los campesinos de Areguá, pueblo éste donde solía pasar largas temporadas. Esa imaginación atormentada fijó las bases para que su adolescencia estuviera dominada por dos grandes sentimientos: un pánico irresistible, casi enfermizo hacia los fantasmas y los muertos; y un gran desprecio por los hombres, que muchas veces llegaba hasta el odio y lo hacía abroquelarse tras el individualismo más feroz y egoísta,

sentimiento que con el decursar de los años logró transformar en un anhelo de amistad y afecto hacia sus semejantes, unidos por un mismo destino final.

La huella de todas esas fobias y choques emocionales dio como resultado que la mayor parte de los acaecimientos externos de su vida repercutieran de inmediato en su fuero íntimo, desdoblándolo y multiplicándolo como en casa de espejos. De ahí que su vida interior haya sido siempre más rica y variada que la mundana. De ahí también se explica que Casaccia escriba siempre en función de esa experiencia personal interna en que los hechos de la infancia, adolescencia y edad madura constituyen un archivo inagotable de temas, personajes, lugares, recuerdos. Esa materia prima pulula en el inconsciente del escritor hasta conseguir que brote espontáneamente y quede plasmada en sus ficciones: lo que sale puede ser unas veces triste y doloroso; risueño en otras, pero con ello trabaja.

Con estos antecedentes es fácil adivinar que el interés de Casaccia por la literatura y los mundos fabulosos de la imaginación se despertó prematuramente:

Devoraba libros de Salgari, Dumas (padre), Eugenio Sué (aún el París de hoy lo veo a través de este autor), Ponson du Terrail, Conan Doyle, etc. Yo creo que ya entonces sin saberlo me estaba preparando para algún día escribir. Hoy releo a Dos-
toievski tal vez con la misma ansiedad que en mis años de adolescente leía a Los tres mosqueteros. He cambiado, por supuesto de lecturas y mis inquietudes y curiosidades intelectuales son otras, pero muy en lo hondo, sigo siendo el mismo niño lector de aquellos años. (7)

Viene después el período de iniciación literaria con la publicación de unos pocos cuentos, pueriles y de escaso valor en la estimación del autor, aparecidos en periódicos asuceños de entonces tales como

El Liberal, El Diario y La Nación, así como en otras revistas locales. En ese último diario, aunque no tenía un cargo estable, publicaba además sueltos pero su actividad fue de pocos meses y no conserva nada de esa época.

El novelista reconstruye mentalmente esa época de su vida con estas palabras:

Como a la vez que escribía no abandonaba mis estudios de derecho, mis padres y familiares veían con agrado mi vocación y hasta creo que se envanecían mucho cuando leían mi nombre en los diarios. Tiempo después pude comprobarlo cuando mi abuela materna costó la edición de Hombres, mujeres y fantoches, y mi abuela paterna la de El bandolero. Pienso que otra hubiese sido la actitud si por entonces me hubiera dedicado de lleno a las letras abandonando mis estudios. (9)

Conviene dejar aclarado desde ahora que su nombre completo es Benigno Gabriel Casaccia Bibolini. Su obra primera la publica bajo el nombre de Benigno Casaccia Bibolini y sólo a partir de su libro de cuentos El pozo (1947) lo reduce a Gabriel Casaccia con el que se le conoce desde entonces. Debe consignarse, sin embargo, que en dos ocasiones, que sepamos, ha utilizado un nombre supuesto como escritor. La primera, voluntariamente, cuando en 1934 publicó su cuento "A ratos perdidos." La segunda, por imperativo de las bases, al enviar su novela Los exiliados al concurso literario del semanario argentino Primera Plana en 1966.¹⁰ En ambos casos el seudónimo usado fue "Julio Vargas." Este proceso lo explica Casaccia de la siguiente manera:

Debo confesar que si yo hubiera adivinado que persistiría en mi carrera literaria tanto tiempo, hubiese adoptado desde el primer día un seudónimo literario, me hubiese gustado tener un nombre de escritor que no fuera el mío. Tengo

la sensación de que el escritor que se crea un nombre literario distinto del suyo de familia, realiza el acto creador más trascendental de su vida, como si crease un nuevo ser. Para el acto más personal y real de mi vida que es el de creador literario, siempre pensé que debía tener un nombre que lo caracterizase y no se confundiese con un nombre que expresa otras cosas de mi vida, pero no mi vocación de escritor. Al final, me quedé a medio camino. Terminé firmando Gabriel Casaccia. (11)

Las únicas dos personas de la familia de Casaccia que ejercieron una influencia directa en su vida literaria fueron su hermano César Alberto, de quien el poeta Herib Campos Cervera solía decir que era el inteligente de la familia y Gabriel el creador literario;¹² y su tío materno Pedro Bibolini, gran aficionado a la literatura y profundo conocedor de la italiana, quien se había pasado varios años en ese país haciendo vida bohemia. Pero si bien es cierto que este tío le sirvió de mentor y lo alentó en sus primeros escarceos literarios, Casaccia considera que fue uno de los grandes responsables de que sus primeras lecturas formativas arrancaran de libros como los del español Ricardo León o el italiano Gabriel D'Annunzio, sin contar con que por su cuenta se puso a leer asiduamente a Valle Inclán, Gabriel Miró y otros autores que hacían un culto de la forma.

Ya hemos visto, además, que mucho antes de que Casaccia comenzase a escribir y aún después de publicar sus primeros libros, el mundo literario asunceño se presentaba dominado por el estigma de la caducidad y de la anemia perniciosa, mundo que no tenía ojos optimistas ni siquiera para mirar la vida. En ese ambiente de vacío silencioso donde únicamente prevalecía una extraña mezcla de política arribista y pseudointelectualidad, se formó el joven escritor, o lo que equivale a

decir que se formó sólo, pues tampoco existían cenáculos, tertulias literarias, academias, etc. en torno a las cuales se levantasen voces orientadoras.

Todos estos factores determinaron que la madurez literaria de Casaccia se viese retardada en varios años y comenzase a escribir obras como Hombres, mujeres y fantoches (de cuyo título de pésimo gusto también hace responsable a su tío Pedro Bibolini) y El bandolero, que denotan un estilo inseguro y tomado a préstamo. Los primeros pasos en el oficio, pues, le resultaron muy difíciles y perdió mucho tiempo en encontrarse literariamente a sí mismo -- confiesa -- como también tardíamente encontró a sus autores más afines:

Es obvio que la influencia de las novelas del Ruedo Ibérico y de las Comedias Bárbaras de Valle Inclán gravitan sobre mis dos primeras obras. Después abandoné por completo a este autor y cuando escribía Mario Pareda mis lecturas se concentraban básicamente en Gide y Mauriac. Pero posteriormente los autores que más han influenciado en mi creación son: Dostoi-evski, Proust, Hemingway y Pío Baroja. Si hubiera comenzado mis lecturas con un escritor como este último, no hubiese necesitado tantos años para aprender que lo que cuenta en una obra, en primer término, es la idea, el tema, y que el estilo, la forma, son su consecuencia debiendo subordinarse a aquél. (13)

Pero una vez encontrada la onda, el escritor se convierte poco a poco en un rebelde, en un renovador. Su creación literaria a partir de ese momento es fundamentalmente el producto necesario de un espíritu enemistado con el estado de cosas de la realidad nacional paraguaya, que busca y encuentra en lo que escribe, por muy cargadas que aparezcan las tinas, un modo de reconciliarse con ella.¹⁴

B. El agente catalizador: Areguá

De acuerdo con todo lo dicho hasta aquí, la génesis de la

obra casacciana hay que buscarla pues, en una auténtica e inquebrantable vocación literaria, en una imperiosa necesidad de resolver conflictos vitales internos, y en esas vivencias que consciente o inconscientemente se le han ido presentando en su trayectoria y que, mediante un proceso de selección y recreación ha dejado plasmadas en sus narraciones. Hay que insistir en que Casaccia no ha sacado sus ficciones de libros sino de la vida que siente, sufre y goza en torno suyo, de su propia vida, ya se considere ésta en su vertiente anímica, imaginativa o real.¹⁵ Es decir, en el proceso generativo la manera de vivir y ver el mundo precipita al hombre a escribir bajo el estímulo de la vocación artística.¹⁶

Pero falta aún por tratar el elemento más importante que gravita en casi todo el proceso creador de Gabriel Casaccia: Areguá, "ese séptimo círculo dantesco" como lo denomina Rubén Bareiro Saguier,¹⁷ o "esa pequeña villa veraniega que tiene más de cuatro siglos de existencia y ... donde, más que sumergidas, parecen flotar las criaturas de este creador que, paradójicamente, supone amar, o que no quiere."¹⁸

A la hora de tratar los vínculos existentes entre Gabriel Casaccia y ese pueblo de Areguá, la crítica al uso, en términos generales ha sido muy superficial. Así, Carlos R. Centurión informa que Casaccia "ha tomado como escenario de sus narraciones esa región que conoce desde niño y a la que se halla unido en el recuerdo de tiempos pretéritos y en la añoranza de la tierra natal."¹⁹ Por su parte, Hugo Rodríguez Alcalá aporta un poco más en su apreciación de Areguá como "lugar literario digno de recordarse cuando se estudian lugares tales como el Comala de México o el Macondo de Colombia," y concluye, después

de hacer una larga e idílica descripción del pueblo llena de comparaciones y superabundancia adjetival, que para Casaccia no es nada paradisíaco, "por el contrario es, si no el infierno, el purgatorio."²⁰ De acuerdo con esta concepción, Areguá puede ser, además de un lugar literario como sostiene el crítico, un recurso que utiliza Casaccia para penetrar a estratos más profundos de la realidad,²¹ o un microcosmos, resumen del universo paraguayo, como sostiene Thomas E. Case.²² Lo cierto es que ninguna de estas posibilidades parecen desacertadas. Pero Areguá es mucho más que eso, y el único que verdaderamente ha sabido calar a fondo en cuanto a la tremenda significación que tiene como agente catalizador capaz de desatar todo género de reacciones entre el hombre y el escritor, es el propio Casaccia. Preguntado acerca de la función que desempeña lo biográfico en su obra, la respuesta, en la parte que ahora nos concierne, fue la siguiente:

Algo que quiero anotar aquí porque debe tener un sentido es que todas mis novelas, con excepción de una, están situadas en Areguá, un pequeño pueblo que yo llamo el país de mi infancia....Para mí ese pueblo tiene un poderoso poder evocativo y creativo. Representa para mi creación lo que la amada para los poetas románticos. Por más lejos que esté de Areguá siempre vuelvo allí con mi imaginación para crear. Puesto a analizar este hecho, la conclusión que saco es que quizás mis novelas no sean más que una continua búsqueda de ese pasado que quedó en Areguá. (23)

Es decir, Areguá es una especie de géiser del subconsciente de Casaccia, un espacio físico y a la vez simbólico que se percibe por el recuerdo. Usando una terminología freudiana con cuyos principios se encuentra tan identificado el novelista, puede decirse que Areguá es un gigantesco inconsciente: por un lado funciona como Id capaz de liberar todos sus demonios (los del hombre); pero con la misma magnitud y con

signo inverso, actúa como un Super Ego adonde regresa el novelista (no el hombre) en busca de esa purificación ritual llamada catarsis. Esta ambivalencia, polos opuestos en el eje imaginario, es la que a nuestro juicio crea la energía magnética capaz de fusionar al hombre y al escritor bajo un solo e indisoluble ente pensante. Como verificación de nuestro aserto transcribimos las siguientes palabras del autor:

Tengo la impresión que una novela no es sólo una catarsis para su autor y una liberación de sus demonios, sino una manifestación de su miedo a la soledad, de su terror a quedarse solo consigo mismo, de su pavor al monólogo interior....Lo imaginado en una novela se nutre de lo vivido por uno, pero también de lo vivido por otros. Es también la ocasión que ningún escritor desaprovecha para introducir subrepticamente, como de contrabando, valiéndose de sus criaturas imaginada, esa vida no vivida, esa vida vergonzante que todo ser humano esconde en el fondo de su conciencia....Quizás en mis novelas, sin yo saberlo, esté, no la biografía de mi vida sino la de mi alma. (24)

Veamos ahora dos textos cortos de Casaccia dedicados íntegramente a Areguá, dos visiones directas y subjetivas de capital importancia para disipar cualquier duda en cuanto a la transcendencia indeleble con que Areguá ha sustentado al hombre y al escritor.

El primero de estos textos, titulado "Palabras al hermano,"²⁵ está redactado en forma epistolar y fechado en 1937 en la ciudad argentina de Posadas. Todo en él está presidido por una tónica de lirismo visceral y evocador manifestado en prosa totalmente poemática. Si existe pinto-resquismo es siempre subordinado a la idea central de concebir a Areguá como un estado mental de donde fluye la savia que alimenta espiritualmente al hombre-escritor. El primer párrafo de la carta es elocuentísimo. Pasa directamente de un encabezamiento lacónico: "César Alberto,"²⁶

a decir: "Las cosas poseen un poder singular y misterioso, que obran sobre nuestro espíritu mucho más allá de la zona clara de la conciencia, en aquella parte desconocida y profunda en donde nacen y se desarrollan tantos impulsos y sentimientos, cuyo origen es difícil de determinar. No otra reflexión puede producirme esa nostalgia que siento por Areguá...."

Después de cuatro elaboradas interrogaciones evocativas sobre la posesión emocional que el paisaje aregüeño va ejerciendo sobre su alma, confiesa: "Es incalculable el influjo que ha ejercido Areguá en la formación de mis sentimientos y mi manera de ver y sentir la Naturaleza. Tal vez lo lleve, sin saberlo, mezclado para siempre en todos los actos de mi vida."²⁷

El texto-carta termina con la traducción de un largo pasaje, ad-hoc sobre lo que dice Rainer Maria Rilke en la última carta de Lettres à une jeune poete.

A los treinta y dos años de haber escrito lo anterior, Casaccia dedica al pueblo otro recuerdo que titula "Oh, tierra que respira."²⁸ fechada en Buenos Aires en 1969, y que a falta de mejor nombre pudiéramos llamar estampa. De nuevo, la anécdota local se incorpora a lo narrado con carácter ancilar, como mero soporte o pretexto para dejarle el camino abierto a lo confesional desgarrado, a la impresión súbita de amor, añoranza y dolor que se manifiesta y arranca desde ese "Oh" interjeccional, elíptico del título. No importa que la prosa ya esté en posesión de un nuevo rigor expresivo; lo que asombra es la identidad casi absoluta de sentimientos a pesar de los años que median entre ambos escritos. En esta ocasión, Casaccia hace una larga paráfrasis de Mauriac "recordando a su imaginario Malagar que yo repito como un eco...

¡Oh, terre qui respire; Areguá cristallisait mes souvenirs innombrables...."

Y después de varios pasajes donde recuerda lugares y personas con la melancolía del ausente, reconoce la deuda a perpetuidad que tiene con Areguá, la tranfusión vital recibida de "ese arroyo que, desde hace tantos años, aún corre por mis venas mezclado con mi sangre. ¡Oh, tierra que respira!"

NOTAS

1

Salvo que se indique la fuente, los datos biográficos y demás circunstancias personales y literarias nos han sido suministrados por Gabriel Casaccia.

2

Véase: Angel Flores, ed., The Literature of Spanish America, IV, New York, Las Americas Publishing Co., 1967, 777. También véase el trabajo de Justo Pastor Benítez, "O reseiral das ruinas," O' Journal, 4 de Julio de 1948.

3

Juan Jacobo Bajarlia, ed., Crónicas con espías, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1966, 98.

4

Preguntado sobre la manera de compaginar simultáneamente dos estilos tan diferentes de escribir como son el forense y el literario, nos responde:

Yo creo que mi profesión de abogado ejercida intensamente ha pesado de forma negativa en mi prosa literaria. Pero creo haber soslayado en parte ese grave problema eligiendo la parte mecánica de la profesión y rehuyendo el ejercicio intenso y absorbente. Para evitar que se me pegara ese estilo plumizo y redundante de los leguleyos dictaba los escritos. En cambio, cuando se trata de un escrito literario, lo escribía a lápiz, luego pasaba a máquina ese borrador sobre el que volvía a corregir para finalmente dictárselo a mi mujer que es mecanógrafa. Desde Los exiliados escribo directamente a máquina pues se me volvía muy lento y cansador hacerlo a lápiz. (Correspondencia, 12 de julio 1973).

5

Correspondencia, 27 de marzo, 1973.

6

Véase: Gabriel Casaccia, "Sucesos de mi vida," Guarán, 9, 7 de julio 1939, 6 y 14.

7

Correspondencia, 27 de marzo, 1973.

8

Véase: Carlos R. Centurión, Historia de las letras paraguayas, III, Buenos Aires, Editorial Ayacucho, 1951, 259.

9

Correspondencia, 27 de marzo, 1973.

10

Véase: "El concurso Primera Plana," Mundo Nuevo, 6, diciembre de 1966, 94.

11

Correspondencia, 12 de julio, 1973.

12

Herib Campos Cervera (1908-1953). Poeta paraguayo. Publicó un solo libro de poemas titulado Ceniza redimida (1950). Vivió durante gran parte de su vida en la Argentina, donde falleció. Hombre secreto (1966) recoge su obra póstuma. (Véase: Roque Vallejos, Antología crítica de la poesía paraguaya contemporánea, Asunción, Editorial Don Bosco, 1968, 54).

13

Correspondencia, 27 de marzo, 1973.

14

Augusto Roa Bastos hace un magnífico retrato físico, moral y literario de Casaccia que ilustra muy bien lo que acabamos de decir, cuando afirma que:

...este hombre magro, de recalcitrante, quincuagenaria juventud, tan parecido física y espiritualmente a su obra, que parece producida por generación espontánea, es el primer adelantado de la narrativa paraguaya actual. Antes de él, el desierto [...] ... ha sido también uno de los precursores del éxodo. Hace más de treinta años que vive en la Argentina. Es por derecho propio el intérprete de la mitad desgarrada de un país que busca insomne y sin sosiego su otra mitad, su imposible reintegración. Las obras de este escritor, de este hombre de América, deben leerse como tentativas para descifrar a su país en la literatura. Tal vez como respuestas a preguntas que aún no han sido formuladas. (Véase: "Tierra sin hombres," Primera Plana, 221, 21 de marzo de 1967, 62-63.)

15

Oigamos a Casaccia:

He notado que sin buscarlo ni proponérmelo, mis novelas giran alrededor de cierto tipo de personajes muy semejantes, emparentados entre sí, muy parecidos en su sicología. Por ejemplo hay una afinidad muy grande entre Ramón Fleitas, Willy Espinosa (La babosa), Gilberto Torres (La llaga; Los exiliados), y otros. Son perezosos, abulicos, engreídos, luchando inconscientemente

por superar un oscuro complejo de inferioridad. Yo creo que a través de ellos pinto un cierto tipo de paraguayo muy influenciado y dependiente del medio social. Esa elección es fruto de una tendencia espontánea y natural, al extremo de que he llegado a preguntarme muchas veces si en lo hondo y más oscuro de mi conciencia hay una oculta admiración por esos seres que en el fondo tienen ante la vida una filosofía fatalista y resignada. (Correspondencia, 27 de marzo, 1973).

16

Uno de los trabajos que más seriamente estudia de conjunto este aspecto, es el de Thomas E. Case, "Paraguay in the Novels of Gabriel Casaccia," Journal of Inter-American Studies and World Affairs, 1, January, 1970, 76-83, donde el crítico bosqueja agudamente la interpretación que Casaccia hace del Paraguay en sus novelas, con énfasis en las vicisitudes sociales y políticas de los años recientes.

17

Rubén Bareiro Saguier, "Gabriel Casaccia, novelista de la degradación." Imagen, 22, 30/15 de abril, 1968, 24.

18

Véase: "El apocalipsis de la belleza," Paraguay en América, 5-8, septiembre-diciembre, 1969, 68.

19

Carlos R. Centurión, Op. cit., 258.

20

Hugo Rodríguez-Alcalá, La literatura paraguaya, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, 46-47.

21

"Yo creo que tanto García Márquez como Rulfo u Onetti crearon sus pueblos inspirándose en el recuerdo de lugares que conocieron. La diferencia de ellos con el Areguá que yo describo en mis libros es que no lo oculté dándole otro nombre o ubicándolo en un lugar indeterminado. Esa precisión e individualización le quitó a Areguá la magia de irrealidad y poesía que tienen Macondo, Comala y Santa María." (Correspondencia, 12 de julio, 1973.)

22

Thomas E. Case, Art. cit., 78.

23

Correspondencia, 27 de marzo, 1973.

24

Ibid.

25

Publicado en Paraguay en América, 5-8, septiembre-diciembre, 1969, 77.

26

Hermano menor de Casaccia con quien mantuvo una larga correspondencia.

27

La impronta de este texto, casi ad litteram se observa en Mario Pareda (1939), su segunda novela, pero ahora por boca de su protagonista: "Si se me hubiera cruzado por la mente la sospecha de que Areguá, a más de diez años de ausencia, tendría el poder y la virtud de hacer rebotar antiguos recuerdos, de despertar sensaciones cuyas voces se habían apagado desde largos años atrás, de traer a la luz y a la superficie de mi alma todo aquello que yacía en lo más hondo, no hubiese puesto los pies allí." (p. 93) Y unas páginas más adelante: "No me queda más remedio que reconocer y acatar ese dominio tiránico que sobre mí tiene Areguá, a pesar del tiempo y la distancia, pese a mis cambios espirituales; que confesarme la influencia preponderante y absorbente que ha tenido en mi formación sentimental." (p. 97)

28

Publicado en Paraguay en América, 5-8, septiembre-diciembre, 1969, 74.

CAPÍTULO III

Étapa de aprendizaje

Cuando se piensa en la imitación insistente y porfiada de Valle-Inclán, que Casaccia ha reconocido y eventualmente renegado de ella, muy bien podría colocarse como divisa definidora de este período, aquella famosa frase de Benavente que reza: "Bienaventurados nuestros discípulos porque de ellos serán nuestros defectos."

A este primer momento de pura orientación esteticista, regido por el retoricismo y la declamación, corresponden su novela Hombres, mujeres y fantoches, así como la única pieza teatral que Casaccia tiene en su haber: El bandolero.

A. Hombres, mujeres y fantoches¹

1. Antecedentes

Esta pudo haber sido la primera novela de Casaccia si no hubiese estado precedida por otra que nunca vio la luz. Se titulaba Tierra de naranjos y de ella sólo se publicó el capítulo séptimo en un diario asunceño; pero eso es todo lo que queda y sólo como recuerdo, pues el resto fue destruido por ese tío y mentor literario del que ya hemos hablado, Pedro Bibolini, quien la consideró tan insalvable, que hizo trizas el manuscrito y arrojó los fragmentos en un algibe del patio, ante la mirada atónita del sobrino, al tiempo que exclamaba con diabólica alegría: Consummatum est.²

Meses después nacía Hombres, mujeres y fantoches, única novela de Casaccia escrita en el Paraguay,³ bajo los prudentes consejos de aquel mentor irascible a quien Casaccia le dedica recuerdos afectuosos.⁴

Haciendo un recuento de las peripecias que rodearon a ese primer libro, el autor nos dice: "En el momento que yo empecé a escribir Hombres, mujeres y fantoches en 1929 era un desamparado literariamente hablando. Ahora pienso que fueron mi juventud, mi enorme entusiasmo, mi carácter introvertido y ese tío de nombre Pedro Bibolini los que hicieron el milagro de que naciera una novela en esa tierra árida y desolada que era mi país en lo que a literatura se refiere."⁵

Una vez concluido el libro, Pedro Bibolini, inseguro de su valor comenzó a buscar mentalmente a un literato que leyera el manuscrito y diera su opinión. Era, claro está, como buscar una aguja en un pajar, pero al fin dio con uno: Viriato Díaz Pérez, escritor español radicado en el Paraguay desde varios años atrás, quien, por lo menos, no era pseudo-intelectual, y sobre todo, no era político metido a escritor. Una vez leído el manuscrito, lo aprobó con escasas objeciones y animó a Casaccia a seguir escribiendo con la recomendación especial de no caer en el mar muerto de la política donde habían naufragado tantos paraguayos que soñaron alguna vez con ser literatos.⁶

Es una novela primeriza con todos los defectos que tal circunstancia conlleva, pero bien o mal había que comenzar; por eso Casaccia entiende que la expresión de "desdichado novelista" que le atribuye Pérez-Maricevich por esta novela no es duro sino impropio,⁷ pues: "Yo fui muy dichoso en ese momento, a los veintidós años, de publicar esa novela de la que entonces me sentía orgulloso. Claro que ahora, al releerla, no me explico cómo en el momento de escribirla, no me chocó su lenguaje y su estilo tan afectado."⁸

En general, la crítica acogió la obra favorablemente al tiempo

de su aparición, y sobre todo, causó asombro que un joven desconocido se apareciera de golpe con una novela en un país donde el género distaba mucho de estar aún en ciernes. Así lo manifestó entonces el columnista anónimo de La Nación, que en su sección "Letras paraguayas" le dedica una extensa y no por elogiosa, menos desapasionada reseña, a Hombres, mujeres y fantoches bajo el epígrafe de "El libro de Benigno Casaccia Bibolini:"

Empecemos por decir que el hecho nos sorprendió un poco. Conocíamos a Casaccia como un joven serio, concentrado, desde niño estudioso, con gran amor a los libros. Fue por largo tiempo, aún adolescente, nuestro compañero en La Nación. Sabíamos que escribía, que estudiaba, que podía esperarse mucho de sus aptitudes naturales y de su voluntad; conocíamos trabajos suyos. Pero, acostumbrados a que nuestros jóvenes, por una u otra causa no vayan por lo común, más allá de los primeros pasos, a que su capacidad de labor se agote en obritas de corto aliento, -- poesías sueltas --, alguna parca colección de cuentos....El nombre decía poco, o más claro, el nombre no era un acierto. Hombres, mujeres y fantoches hace pensar, ... en uno de esos pretenciosos conatos de psicología barata o de pseudo sociología al uso. Felizmente, el libro no era eso.... Casaccia había escrito una novela, una verdadera novela, una novela con todas las de la ley. La primera novela a la moderna de la literatura nacional....desarrolla la acción con habilidad, en un desenvolvimiento medido, ajustado, con verdadera técnica de novelista.... (9)

Después de esta encomiástica presentación, que sirve una vez más para poner de relieve el estado de la narrativa nacional del período, el periodista pasa revista al argumento; señala cómo el asunto ha sido tratado por más de un autor, verbigracia Enrique Larreta que hizo del conflicto planteado en esta novela el eje de Zogoibi;¹⁰ se refiere a los personajes principales sin penetrar mucho en ellos; resalta las aptitudes, poco comunes, de observador que hay en Casaccia

cuando se trata de presentar cuadros de la vida y el ambiente paraguayos; y, aunque con reservas, celebra el estilo acendrado y la pureza de dicción que utiliza el novelista en su afán por huir de la vulgaridad. Tal vez el crítico, al tratar de mantenerse objetivo pierde un tanto de vista la intención de la obra, por lo menos en las partes dirigidas (se refiere específicamente a los políticos) a los "fantoques," cuyos retratos y situaciones no parece compartir. De ahí que le haga los siguientes reparos: "Es lástima que Casaccia cargue un poco la tinta en algunos detalles que dan a los cuadros cierto sabor caricaturesco. Quizás por haber observado con demasiada penetración, muy en naturalista, no haya podido sentir lo que hay de honda e ingenuamente artístico ... en algunas de esas escenas. La misma tendencia aparece en ciertos retratos."¹¹

Teniendo en cuenta el carácter de reseña más que de estudio, así como la época en que se publica, el anterior es uno de los enfoques más penetrantes que se han hecho de esta novela. No es ocioso, por tanto, recordar ahora que, en momentos de revisión y recuento de las letras paraguayas, como ha sido el de las últimas décadas, críticos responsables han venido corroborando esa opinión inicial que dejamos transcrita. Así, Justo Pastor Benítez asegura que el libro fue recibido como la revelación de un escritor maduro.¹² Por su parte, Juan F. Bazán es más categórico cuando dice: "Nos asiste una convicción irrectificable, de que con la aparición de la novela de Casaccia Bibolini [se refiere a Hombres mujeres y fantoches] se inició en la novelística nacional, la etapa de afirmación. Y vamos a tratar de probar esta afirmación examinando dicha obra y buscando la diferencia ascendente con respecto a sus antecesoras."¹³

Dentro de sus inevitables imperfecciones, Bazán estima que

esta novela preanuncia a un novelista que está en camino de llegar a la obra que exprese la cifra representativa. Francisco Pérez-Maricevich expresa algunas ideas que nos ayudan a entender mejor lo que en esa época significó la aparición de Gabriel Casaccia en la literatura nacional con esta novela:

Con la narrativa de Gabriel Casaccia se instala en nuestra literatura la visión al mismo tiempo aguda y desentimentalizada de la realidad. De hecho, este es un fenómeno insólito dentro de la índole alienada de nuestra cultura y completamente inesperado de acuerdo a los marcos de referencia estéticos de nuestras letras. En tiempos de la aparición de Casaccia -- y aún mucho después -- la literatura paraguaya se hallaba tan huérfana de conciencia estética cuanto de claridad de metas como para acertar en la creación de algo medianamente valioso....Gabriel Casaccia nace a la narrativa paraguaya dentro de ese ambiente estético. Pero da un giro copernicano a la actitud con la que se miraba entre nosotros, los hombres, y las cosas...Casaccia pone un corrosivo poder de ironía crítica. Todo tipo de velo narcisista es desgarrado para lograr ver en su vera humanidad al hombre de estas tierras....(14)

Finalmente, el juicio de Josefina Plá viene de nuevo a re-frendar, en una apretada síntesis, la opinión de que con Hombres, mujeres y fantoches se inicia la novela moderna paraguaya: "Obra joven e inexperta, anuncia a pesar de todos sus defectos, en sus atisbos de la realidad ambiente y en su deliberada prescindencia de tópicos, al escritor alerta y de segura trayectoria. En ella trata de afianzarse lo que faltaba en esa novelística: el sentido de la estructura; la intuición de la dinámica narrativa."¹⁵

2. Interpretación y análisis

Iván Schulman ya nos había advertido que:

La era modernista-realista-naturalista es un período clave en la evolución de la narrativa pues en él se

perfilan idiosincracias perennes -- o, en su mayoría, vivas al menos hasta 1945 -- que tendrán resonancia más tarde en relación a la novela criolla y, en cierto modo, a la nueva novela....Así es que el realismo y el naturalismo se mezclan y se funden; lo mismo el modernismo y el realismo...; y el naturalismo-realismo con el romanticismo.... (16)

Y esto es precisamente lo que ocurre en un plano particular con Hombres, mujeres y fantoches en relación a la novelística de Casaccia. En lo formal, se produce la fusión de modernismo y naturalismo, donde con perfección verbal, el novelista recoge sucesos violentos y grotescos, llevando a menudo el mestizaje de estilos hasta el límite de confundir el romanticismo precedente con un regionalismo costumbrista lleno de paisajes y escenas locales, aunque, dicho sea desde ahora, todo ese sincretismo no constituye una meta sino un vehículo en la manifestación narrativa.¹⁷ En cuanto a lo temático y tipológico, vamos a encontrar en esta novela todos los gérmenes y todos los antecedentes de lo que va a constituir su creación futura.

El argumento no puede ser más simple: Jorge Lazarra, joven de posición económica holgada y de familia asuceña distinguida, siente un amor impetuoso y romántico al principio, incoherente y contradictorio a medida que pasa el tiempo, por María Teresa Lamas, chica de su misma esfera social, a quien por fin seduce para luego abandonar por la pasión incontrolable que le produce Hortensia Kleist, extranjera de turbios antecedentes, clásico tipo de femme fatale, aventurera que se cruza en su camino, con toda la siniestra atracción que ejerce en este amor, también de corte romántico, la fascinación de lo desconocido y lo perverso. El desenlace, lógicamente, es trágico: Jorge muere a manos del Timbé, mayoral de su finca, en un duelo irregular, cuando lo sorprende en amores con Hortensia.

Estos dos últimos personajes son, cada uno a su manera, arquetipos del macho y la hembra primarios.

Este es en síntesis el eje central del relato: dos grandes triángulos amorosos que oscilan entre el bien y el mal; el primero, Jorge, María Teresa y Hortensia; el otro, Jorge, Hortensia y el Timbé. Alrededor de ellos, y siguiendo esa técnica de triangulación al presentar a los personajes, se van entramando situaciones, acontecimientos, interferencias constantes del mundo exterior, pesando con su materia cotidiana sobre ese hilo argumental.

En definitiva, Hombres, mujeres y fantoches es una especie de novela-mural (primer intento en esta dirección que culminará muchos años después con La babosa)¹⁸ en la que Casaccia quiere asir un momento histórico-social en movimiento, y entregárnoslo recreado con una deliberada poetización de lo feo.¹⁹ Los temas básicos que dan sustento a la acción pueden resumirse de la siguiente manera:

a. Pesimismo y crueldad sin concesiones cuando se pone en la balanza la sociedad de la época. La visión paraguaya de Casaccia está sellada ya, tan temprano, con el lacre del desengaño. Puede percibirse entre líneas cierta idealización; pero el Paraguay del autor nunca es glorioso, y bajo la superficie heroica de las hazañas patrias y sus próceres, que en contadísimas ocasiones afloran en la novela, se trasluce la encrucijada de una tierra de anti-héroes -- fantoches -- bajo cuyo desplante oligárquico u oposición político-ideológica insatisfecha, están demasiado claras las venas de corrupción que marcan el período. En el medio queda comprimida una masa enorme integrada por otros paraguayos -- hombres y mujeres -- que representan el campo, la ciudad, la miseria, los

bajos fondos, la debilidad y el conformismo. A veces se tiene la impresión de que Casaccia quiere escaparse de la realidad refugiándose en un preciosismo estilístico o en una visión romántica traída del pasado. Pero en definitiva, la materialidad objetiva lo rinde, y el escritor, sincero, empieza a reflejar esa existencia que no le gusta, que quizás preferiría no ver, que le lastima, pero que capta con hiriente precisión en todas sus dimensiones. Es cierto que lleva la denuncia hasta términos escalofriantes con un humor que no es ni fácil ni superficial sino humillante. Sin embargo, a pesar de que en unos casos carga más la mano que en otros, tuvo la habilidad o tal vez la intuición de no caer en la tan manoseada escisión maniqueísta del mundo que describe, en personajes buenos = los de abajo; y malos = los de arriba. No; la asepsia está ausente y el virus nocivo contagia a todos los organismos por igual.

b. Presentación de personajes angustiados, neuróticos, hipersensibles, abúlicos o marcados por el estigma de una aberración infamante. Sin duda, ya en esta etapa de aprendizaje, Casaccia está haciendo uso, consciente o inconscientemente de las teorías freudianas en cuanto a los sistemas principales de que se compone la personalidad: Ego, Super-ego e Id.²⁰

En el caso del protagonista Jorge Lazarra se hace obvio que tanto el poder ejecutivo de la personalidad representado por el Ego como el código moral asimilado al Super-Ego están perfectamente difuminados; en cambio, las fuerzas instintivas del Id, regidas por el principio del placer, son capaces de aliviarle, una tras otra, todas sus tensiones. Este es sólo un ejemplo de los varios que se esbozan en la

novela y que junto con otras neuropatías serán elementos recurrentes en toda la narrativa casacciana. Lo mismo podría decirse del complejo de inferioridad²¹ sufrido por Anselmo Rojas, otro de los personajes principales, quien prefigura toda una tipología futura que el novelista desarrollará vigorosamente.

Puede hablarse también de una aproximación a la filosofía existencial por el carácter agónico de las situaciones en que se debaten algunos de los personajes; existencial por cuanto la actitud fundamental que comporta la tesis filosófica en sus lineamientos más generales consiste en que el ser humano haga recaer sobre sí la carga de su propio albur, la realidad constitutiva de su ser, en un mundo hacia el cual se proyecta intencionalmente y cuyos problemas debe desentrañar. La inacabable huida de los dos amigos protagonistas, Jorge Lazarra y Luis Fernández, son una embrionaria coincidencia con esta filosofía, pues aunque no hallan la solución ambicionada, encuentran de alguna manera un sentido en la vida misma. No se puede perder de vista que estamos frente a un Casaccia joven -- veintidós años -- guiado más por la intuición y el golpe emotivo que por experiencia y conocimientos, jugando confusamente dentro de la novela con algunos de sus problemas más íntimos, luchando con ellos, metido en un callejón sin salida a punto de sucumbir, pero que encuentran en la escritura un medio catártico para seguir adelante. Ya veremos cómo, en la etapa de transición, sobre todo al final, y en la de madurez, la aproximación a esta filosofía se libera de cualquier mistificación para constituir uno de los fundamentos de la creación artística de Casaccia en cuanto a caracteres.²²

En el orden de las ideas políticas así como de la vida pública y de relación, sigue varios caminos. En algunos casos se convierte en un manipulador evidente de personajes adiestrados para expresar sus ideas y sentimientos más inseparables. Pero al mismo tiempo que esto ocurre, otros personajes se pronuncian con ideologías que escapan al dominio del autor y se expresan por sí mismos en largas peroratas panfletarias, que si bien impresionan por huecas, también lo hacen por inexactas en su contenido doctrinal. Tal es el caso de Juan José (primo de Anselmo Rojas), bohemio, romántico, poeta y teorizante de algo que no se sabe en definitiva si es socialismo o anarquismo.

Por otro lado, busca con ferocidad desmitificar a una clase política y terrateniente, cómplice y usufructuaria del poder ilimitado que detenta el gobierno en su eterno rejuego de altibajos con la clase militar, que en la concepción del escritor también sale mal parada. La antipatía con que presenta los valores en decadencia de estos dos sectores políticos siempre en pugna, es demoledora, de tal forma que hay momentos en que Casaccia se separa de sus creaciones completamente, demostrando con ello su insolidaridad hacia lo que describe. Es así como estos personajes se transforman en fantoches que se mueven y hablan con gestos acartonados y grotescos, verdadera colección de retratos-muliecos que el novelista mide con la vara incisiva del ridículo.²³ Estos personajes no le importan en lo que tienen de individual; no penetra en sus sicologías porque sólo está interesado en la disposición episódica con que ayudan a explicar un espíritu colectivo determinado, es decir, su proyección social.

c. Anticlericalismo, en el que a pesar de todo se salva la fe en Dios y se reconoce la existencia de sentimientos elevados. La actitud de Casaccia hacia el clero es dura; no puede aceptar sino con disgusto la hipocresía y falsedad, la prostitución de valores espirituales, que el autor debió haber conocido muy de cerca en sus años escolares a juzgar por el episodio en el colegio, "con apariencia de cárcel y de cuartel, bajo el gobierno de los clérigos" (I, 12-18), con seguridad basado en experiencias vitales traspuestas literariamente. La delectación en desorbitar la indignidad atroz y morbosa que conforma a esta cofradía de educadores es de tal magnitud que los coloca irremisiblemente en la categoría de "fantoques."

En otros casos los eclesiásticos aparecen más preocupados de mover los hilos de la política -- como cualquier activista o líder obrero -- que del cuidado espiritual de las almas a ellos encomendadas. Sirva el ejemplo el "clerizonte" con "olor a sobaquina" que hace el trayecto en tren de San Pedro del Paraná a Asunción con el protagonista y dos amigos (III, 26-27).

La religiosidad del pueblo -- el campesino, se entiende, porque en la capital ni se menciona -- tiene dos niveles de interpretación tal y como aparece desarrollada en la obra. Si se toma literalmente, aún en sus formas de sincretismo más puro, puede considerarse acendrada. Pero como ya Casaccia nos ha prevenido con sus ataques frontales a la Iglesia como institución y el clero como ejecutor de principios, es fundado pensar que la fanfarria de las procesiones y la superstición, emparejan, en un sutil exposé con una carencia absoluta de sentimientos

cristianos.

En los últimos capítulos de la novela, reaparece el padre Martín Aldao envuelto en todas sus luces y sombras, comprometiendo los principios de su ministerio, resentido en sus aspiraciones frustradas, pero a la vez, humano, seráfico y diligente ante el imperativo de las circunstancias; dispuesto a oír y comprender la contrición final de Jorge Lazarra antes de morir, y la de Hortensia Kleist, arrepentida por sus ofensas, de tan aciagos resultados, y a quien, en flagrante violación de la ley, ayuda a escapar del Paraguay (XXIII, 216 y 218-219).

De una combinación anímica y física entre el "clerizonte" anónimo antes descrito y el padre Martín Aldao, más otros ingredientes sedimentados a través de la observación y los años, saldrá el barro endurecido por el sol y la lucha, con que Casaccia moldeará a ese gran censor-Super-Ego, finalmente derrotado, que es el padre Rosales de La babosa.

d. Situaciones escabrosas en que lo instintivo y natural se halla siempre en conflicto con lo civilizado, unido a un optimismo temporal cuando el amor satisfecho triunfa sobre la religión y los prejuicios sociales. Este acápite es una cantera en la cual no sólo encontrará el novelista materia prima, sino que le permitirá calar hondo, en esta y en sus posteriores narraciones. La insinuación o afirmación de personajes de ambos sexos, adolescentes o adultos, envueltos en relaciones equívocas, aparece diseminada por todos los capítulos. El homosexualismo latente o declarado, las relaciones extra matrimoniales, el adulterio, el incesto, la simple o complicada satisfacción del deseo sexual llevada a cabo con aquiescencia o violación de la mujer,

así como las descripciones minuciosas de obscenidad erótica, son temas que quedan trabados en este libro y con los que Casaccia especulará sin remilgos, en todas las posibilidades y desde todos los ángulos que le permitan penetrar incondicionalmente en su humano devenir. Ejemplo capaz de ilustrar en su totalidad los elementos de este acápite lo encontramos en el capítulo XIX cuando se narra el mes de ininterrumpido placer amoroso que Jorge y Hortensia pasan en la estancia Jokó. Con lenguaje trabajado pero sin ambages se describen detalladamente las técnicas amorosas puestas en juego por Hortensia en su condición de factor activo y dominante de la relación; los compromisos y demás convenciones que rodean la posición social de Jorge se pasan por alto; y todo ocurre con la venia tácita del padre Martín aldao, párroco del lugar que se ufanaba con la amistad pública de los amantes, no obstante la franca transgresión del decálogo en que vivían.

El valor del título de la novela estriba en que define con exactitud sintetizadora su alcance temático. En todo lo irreverente, insultante, blasfematorio, obsceno, idílico, campo, ciudad, poder civil, casta militar, democracia, socialismo, clases sociales, amor casto, amor profano, y hasta en lo histórico, no hay más que un gran espejo donde aparecen reflejados en forma de cuadro mural, mimético y polimorfo, el hombre, la mujer y el fantoche paraguayos.

Todas las sinuosidades de la trama o acción novelesca son presentadas por el narrador omnisciente, caracterizado por su constante presencia en la obra y preocupación por describir ambientes exteriores o explicar el por qué de los sucesos presentados. Los personajes son

introducidos y manejados mediante esa sencilla técnica de simetrías triangulares ya aludida con la que el novelista hace crecer en progresión continuada, tensiones paralelas o posiciones contradictorias hábilmente orquestadas en el contexto. Es, pues, una novela de personajes, que con toda la carga existencial o problemas psicológicos, mueven sus vidas en espacios bien definidos: San Pedro del Paraná, Asunción y el tan significativo pueblo de Areguá. La temporalidad no presenta problemas; sigue el orden natural de la vida y siempre permite al lector situarse en el contenido preciso de cada fragmento de la trama; fluye perfectamente ordenada y cuando se rompe por necesidades funcionales no crea confusión. Los recursos tipográficos se reducen a tres asteriscos en el capítulo I, para llevarnos a los distintos estratos del pretérito que cubre el episodio del colegio; y el entrecomillado del capítulo XIX es utilizado para introducir la biografía de Hortensia Kleist, en un curso interior del pensamiento que no interfiere para nada con ese presente vacilante, convulso y espectral en que se instala la novela. Algunos datos dispersos permiten la ubicación en un tiempo histórico bastante exacto, y calcular su cronología por aproximación.

El discurso narrativo se caracteriza por el lento andar de sus largos períodos coordinativos o subordinados, por la acumulación adjetival, por el constante uso de elaboradas imágenes, metáforas, perífrasis u otras figuras que, por igual, tienden a embellecer, atenuar o recrudecer la expresión, impartiendo un ritmo artificioso a la manera explicativa de contar. Por otra parte, el paso del lenguaje indirecto al dialogado, a base de un uso sistemático de la fórmula "A" dijo -- "B"

contestó, es decir, un verbo introductor, contribuye a impartirle morosidad al relato. Además, una vez trabado el diálogo, no es raro que el hablante caiga por su cuenta en largas digresiones excrecentes o consideraciones pormenorizadas sobre un hecho dado. Relacionado con estos rasgos estilísticos seleccionamos los siguientes ejemplos: el tren donde viajaban los tres jóvenes camino de Asunción, ha quedado metaforizado por: "El cíclope de acero, con sus fauces rojas, tragaba leña y vomitaba humo" (III, 19). La descripción de la casa donde habitaba la familia Lamas está construída a base de elementos plásticos, evocativos, visuales y simbólicos a la vez, en una sucesión ininterrumpida de imágenes:

Las rancias líneas revivían épocas pasadas, plenas de misterios insondables. Las vastas estancias, las gruesas columnas, los anchos muros, daban la sensación de lo imperecedero y eterno. Las cámaras, con ventanas de mohosos rejones retorcidos, resucitaban los pomposos miriñaques y la leve inclinación de una contradanza. Ellas evocaban el fino sonreír pudoroso, tras el nácar de un abanico, ante el giro ingenioso y atildado de una galantería. (V, 45).

La peculiaridad de "la campiña paraguaya" envuelta "en una paz silenciosa y augusta" queda eficaz y bellamente comparada con elementos similares que, reunidos en dos términos sucesivos, señalan su aproximación en virtud de la analogía que guardan: "...a manera de esas ruinas que duermen el sueño de los siglos [primer término] y que sólo viven para la historia y la leyenda [segundo término]" (II, 19).

Otro de los propósitos que persigue Casaccia es crear sensaciones casi físicas, especialmente cromáticas, que llegan a herir la vista con su luminosidad. Así, sobre sombras plásticas se desliza la palabra para fijar el detalle de color o luz: "Un viento huracanado gemía por entre los coposos árboles. Un fugaz destello rubificó el

horizonte...." (I, 7); el pueblo "encendíase en los arreboles del amanecer...."(II, 19); "El sol...hacía bailar sus hebras doradas...." (III, 24). Con este último ejemplo, valga señalar que la luz solar y el oro, reflejados o percibidos directamente, van a constituir en lo sucesivo, las dos grandes fuentes creadoras de colores para patentizar sensaciones con un valor propio, una realidad exclusivamente subjetiva o algo sobre lo que hay que llamar la atención. Veamos los casos en que esto se manifiesta. Para Jorge, la vida campesina es "contemplativa y serena, donde el espíritu se reposa y aquieta ante paisajes... engastados en azul y oro" (V, 47). Aludiéndose al coronel Pascual Bermúdez, se dice: "Los espejos del salón multiplicaban las charreteras doradas y el plumaje polícromo del pajarraco" (VI, 57). En la minuciosa descripción física que se hace de Hortensia Kleist se añade el detalle de que: "Por debajo del sombrero se le salían algunos rizos...que tenían el color del oro en los medallones antiguos" (X, 90). Y una vez en su casa, "Un rayo dorado, penetrando por el hueco de la ventana fue a morir en la boca bordada de una marquesa, que en el gobelino revivía un amor efímero" (XI, 100). El resplandor solar y la brillantez del oro se van a opacar cuando el matiz es usado en comparaciones bastas como la de "algunos pequeñuelos de tez amarillenta" que "correteaban desnudos, revolcándose en la arena, con los vientres hinchados como barriga de ahogado" (XIII, 119). En el siguiente ejemplo la connotación es triple: "Un rayo de sol, retozón y alegre, se quebró en las vidrieras, pulverizándose en miles de partículas doradas, que inundaron toda la alcoba como impalpable lluvia de oro" (XVII, 159). Hortensia Kleist trata de envolver la pesadilla de su vida en un hálito de ensoñación misteriosa y para

impresionar los sentimientos de Jorge, le lanza este exordio: "La leyenda es una bella y mágica araña que teje con hilos de oro un manto fastuoso que idealiza la pobre realidad de la historia" (XIX, 175).

Pero además de la exquisitez verbal, la imagen rutilante, así como la expresión elaborada y culta, Casaccia se ha preocupado de rodear la aventura erótica central con el marco de un Paraguay pintoresco en el que no podía faltar el lenguaje vernáculo. Lo sorprendente es que la crítica nacional ha venido sosteniendo con mucho énfasis que la dicotomía lingüística del Paraguay ha sido un factor retardatario y entorpecedor de la narrativa, y se refieren a Augusto Roa Bastos como el primero que logra integrar los dos idiomas en una atmósfera poética en que se benefician mutuamente.²⁴ Pero una lectura detenida de las interpolaciones y referencias guaraníicas en Hombres, mujeres y fantoches demuestra que lejos de constituir un lastre, disonante con el lenguaje pulido que preside la novela, el procedimiento logra acoplar las manifestaciones anímicas de los dos idiomas, enriqueciendo artísticamente el producto literario. Casaccia no traduce las palabras, pero con frecuencia hace, como Roa, una referencia en castellano que las aclara; y cuando prescinde de ello, aún cuando no sepamos el significado, están usadas en forma tal que raras veces crean confusión; si acaso, lo único que dejan es un agradable soplo de misterio en la participación adivinatoria que se nos impone. Es lástima que el novelista no haya perfeccionado esta técnica en sus narraciones posteriores, reemplazándola por la engorrosa de notas al calce. Ello obedece, claro está, a la distinta orientación que va a seguir literariamente.

Fuera de ello, finalicemos afirmando que las expresiones

autóctonas ocupan en esta novela una función embellecedora de la realidad. El lenguaje guaraní aporta a los contextos matizaciones de musicalidad y extrañeza lexicográfica lo cual redundando en la transformación estetizante de la narración. Sobre todo en las escenas campestres, las personas, animales o cosas soportan nombres en guaraní de clara intención poetizante; otras veces, vinculadores de su origen o actividad a un mandato telúrico.

B. El bandolero ("Voces dramáticas")²⁵

1. Antecedentes

Se ha convertido en creencia tópica aseverar que el teatro es la cenicienta de las letras hispanoamericanas debido a que, en términos de calidad y volumen, no puede competir con los géneros lírico y narrativo donde se han producido los grandes logros continentales. Sin duda, esa es la razón por la cual, salvo algunos esfuerzos especializados y casi siempre en un nivel nacional, los estudios sobre esta materia han quedado reducidos a unos pocos manuales dedicados, ni siquiera a historiar, sino a catalogar de forma global y generalmente deficiente, la producción dramática hispanoamericana.

Si a estos antecedentes se les añade los ya señalados sobre el carácter liminar de la literatura paraguaya en general y la preterición de que ha sido objeto por parte de la crítica en todo tiempo, se comprende que este país apenas se encuentre representado en las páginas de las pocas historias del teatro hispanoamericano en existencia.²⁶

No es de extrañar tampoco, que el nombre de Gabriel Casaccia, como dramaturgo que no alcanza su natural desarrollo, aparezca desterrado o por excepción sólo mencionado al pasar, en los extractos dedicados al

teatro paraguayo de esas historias al uso.

Pero si esta situación ya es de por sí lamentable, en un ámbito estrictamente paraguayo, Josefina Plá es la única crítica que se ha ocupado de enjuiciar El bandolero como obra dramática señera dentro de la producción casacciana.²⁷ En 1938 publica un artículo dedicado a auscultar globalmente la producción literaria de Casaccia hasta esa fecha. Es importante dejar constancia de lo que dice acerca de El bandolero por la sintética clarividencia con que pone de relieve los aspectos más significativos de la pieza:

En los retablos que diferencian en tiempo y lugar relativos sus voces dramáticas; en la atribución conceptual de sus personajes que trascienden a símbolos, aún dentro de su total carnalidad; en la estilizada plasticidad de sus acotaciones, reconocemos el paso, por la sensibilidad de Casaccia Bibolini, del de las barbas de chivo....El bandolero encarna el tema, viejo como el mundo, de voluntad contra destino. O contra Dios....Un Dios de contornos no precisamente ortodoxos. En cada uno de sus personajes duerme un heresiarca....Aunque ubicados indeterminadamente en lugar innominado, fuera de tiempo y lugar absolutos, podría no obstante definírseles en un ambiente ochocentista; esos personajes hablan español y sabido es que sólo en castellano pudo florecer la frase: 'más papista que el Papa.' Todos los credos tienen su verbo en este drama retabular, y contra todos se alza José María, el bandolero, individualista, cuyo único Dios es la propia voluntad...." (28)

En un ambicioso trabajo que titula "El teatro en el Paraguay," publicado en 1968, la misma crítica, caracteriza con minuciosidad el lento proceso de desarrollo y crisis de la creación teatral doméstica, desde sus orígenes -- 1544 -- hasta la década de 1960.²⁹ Único en su clase, este ensayo logra el propósito historiográfico, analítico y a la vez expositor de los avatares en que se ha visto envuelto el género. De la obra que nos ocupa, dice específicamente:

En 1932,...encontramos una obra que puede considerarse vértice del esfuerzo creador de esos años; ella se produce en el extranjero, sin conexión aparente con el proceso interno: El bandolero de Casaccia Bibolini. Es una pieza distribuida en retablos -- estructura que armoniza con su atmósfera fronteriza de leyenda -- donde se percibe la impronta de Valle Inclán....Esta obra es un interesante intento anticipado de nuestro teatro por conectar con las corrientes del moderno teatro de ideas. (30)

En un trabajo posterior, La literatura paraguaya del siglo XX, publicado en 1972, a pesar de su concisión, se refiere nuevamente a El bandolero aludiendo al mensaje universal y siempre vigente de que están animados sus retablos poéticos, y señala cómo a esta obra, por desconocimiento e indiferencia, no se le ha dado el debido lugar ni considerado su importancia, dentro de la trayectoria del teatro nacional.³¹ En el mismo contexto y a renglón seguido hace una sinopsis del confuso momento histórico-literario en que aparece la obra: "Si la poesía y narrativa andaban por ese tiempo desorientadas en cuanto a sustanciación de contenido y elección de cauces formales, qué de extraño que no sea posible asignar a este volumen teatral una vertiente determinada. Es característica la atomización de rumbos, no sólo de un autor a otro, sino inclusive dentro del repertorio de un mismo autor."³²

2. Interpretación y análisis

Estos antecedentes que aporta Josefina Plá -- manifestación solitaria generada en el exterior, obra cimera en su época, atmósfera legendaria, personajes símbolos, concepción en moldes foráneos y, búsqueda precursora de valores universales -- sirven de base para captar, de una manera casi intuitiva, el sentido primario de la obra.

El bandolero es la única incursión de Casaccia en el género

dramático, o como dice Hugo Rodríguez Alcalá, "la pieza es, no obstante, un experimento de escritor que busca su camino y lo encuentra más tarde no en el teatro sino en la novela."³³

Desde el título se hace patente el espíritu romántico del protagonista: José María, el bandolero capaz de subvertir el status quo de un pueblo que se ve estremecido por las acciones descomunales de este capitán de forajidos, ser anti-social y rebelde, con el que Casaccia lleva hasta el máximo de sus posibilidades el motivo romántico de la personalidad humana como centro, como individualidad originaria, como singularidad solitaria y anti-heroica.

Además de esta característica literaria finisecular, Casaccia se ha declarado en esta obra heredero confeso de las Comedias bárbaras, de donde resulta innecesario cotejar los antecedentes morfológicos, tipológicos, expresivos y temáticos de su modelo valleinclanesco. De una forma u otra, todos saltan a la vista, sobre todo, los provenientes de Romance de lobos, donde demonio, mundo y carne tejen su malla de principio a fin.

Pero si en Valle Inclán, como bien señala Pedro Salinas, ni las Comedias bárbaras ni las restantes obras dramáticas están inmediatamente destinadas para la representación, y desde el principio parecen conformarse con su sino de ser obras de lectura,³⁴ en El bandolero, esta característica se hace más aguda. Es obvio que en Casaccia, aún teniendo en cuenta el malabarismo mimético que despliega, su condición de narrador prevalece frente a la de dramaturgo, y que El bandolero es una pieza que al momento de su concepción no debió haber sido pensada para la escena

sino para el devaneo privado de la imaginación. Un simple examen de la forma en que la pieza está estructurada demuestra lo dicho. En primer lugar se observa la división en ocho largos retablos que muy bien pudieran ser capítulos; no existen las subdivisiones en escenas; y, las acotaciones, como en Valle Inclán, aunque están llenas de dramatismo, distan mucho de ser teatrales en su concepción más estricta. Lo primero que resalta de su lectura, es la voluntad de estilo con que están elaboradas, y la forma en que procuran, en todo momento, estimular los sentidos; además, abarcan un enorme caudal narrativo destinado a la creación de una atmósfera, a darle básicamente una visión plástica a la escena, reforzando con descripciones de gran efectividad léxica los pasajes en que se usan. Es decir, estas acotaciones no pueden considerarse como meras direcciones técnicas sino como parte del texto; y si se tratara de representar haría falta un narrador, un "hablante dramático básico"³⁵ cuya participación sería tan importante e imprescindible como la del mismo protagonista.

El diálogo o lenguaje apelativo que tiene que sostener esta narración, se convierte con frecuencia en su tributario, sirviéndole para forjar y dar relieve a sucesos y personajes. Su principal característica consiste en moverse con lentitud poética y valerse de un lenguaje ricamente dotado, pero a la vez, ficticio y parasitario, ya que no busca reproducir el habla del pueblo porque es idioma literario a pesar de estar centrado en elementos populares más que artísticos.

El localismo no se asemeja en nada al regionalismo de los costumbristas porque el lugar donde se van a desarrollar los conflictos dramáticos es un paraje idealizado, de tranquilidad casi pastoril. Por él desfilan, oscilando entre ficción consentida y realidad, las figuras

tradicionales de un pueblo: un cura, una bruja, una mendiga, campesinos individualizados. Junto a ellos, un coro de aldeanos utilizados como entidad, como telón de fondo que en su conjunto, refleja exageradamente modos gregarios de vivir.

La acción externa en sí, después de experimentar diversas tensiones y distensiones, queda reducida a una trama de escasa complicación. José María y su banda asuelan el pueblo; roban, torturan y matan a los hombres, y ultrajan a las mujeres; pero llega un momento en que el capitán de bandidos se enamora y entonces se produce una conversión final, no a Dios, a quien José María sigue desafiando después de la muerte de la mujer amada, sino a la ternura que siente por ella.

Un nihilismo desintegrador -- el de José María -- campea por su respeto al lado de una actitud reverenciadora de los valores tradicionales -- la del pueblo --. Desprecio y acatamiento, cobardía y arrojo, religiosidad y ateísmo pagano, en paridad dramática, proveen una imagen fuera de foco en la que la acción dialéctica cobra relieve a través de la pugna verbal y el juego de tensiones que se desarrollan entre los personajes.

La presentación genérica del conflicto se lleva a cabo en los retablos I, II y III, que funcionan como tres grandes escenas de un acto, que sería el primero en cualquier perceptiva dramática convencional.

Desde una dimensión ética y en forma gradual, se nos va haciendo entrega del protagonista y sus actividades, así como de los personajes que le sirven de apoyo en su trayectoria. Esta fuerza demoníaca constituye el eje real alrededor del cual van a girar todos los personajes y las disyuntivas que impulsan la acción dramática.

Frente a José María, como única figura que alcanza la categoría

de antagonista, se yergue la sombra de Abel el ermitaño, cruzando por toda la obra sin que en ningún momento se le vea u oiga hablar en escena. El peso simbólico de sus actos piadosos implorados en los momentos más difíciles, y la constante veneración de que es objeto por los aldeanos, no sólo le imprime una aureola beatífica sino que, también permite al resto de las dramatis personæ lucir sus fallas humanas con más profundidad.

Las voces dramáticas que integran El bandolero pueden considerarse como una especie de parábola dramática que nos enfrenta a unos hechos humanos inscritos en una atmósfera bíblico-cristiana. La visión del mundo es apocalíptica como también lo son esos cuatro jinetes bandoleros que están dispuestos a darle fin al pueblo-mundo, por extensión: "Los corceles caracolean, anhelando lanzarse a la carrera por el camino...." (II, 33). De esta manera, los personajes claves se convierten en símbolos que sirven para impulsar la acción transformadora que la condición planteada exige. El Abel bíblico, pastor de ovejas, es una prefiguración de Cristo; el Abel de la obra casi usa las mismas palabras de Cristo en la cruz: "...y yo los perdono porque no hay malicia en ellos" (I, 21). Jeromito es tildado de ser "una nueva oveja del redil del santón" (II, 32). Las notas de perversidad que se van acumulando contra José María pueden situar su génesis en un arquetípico Caín, pero también se le llega a identificar directamente con Satanás, el príncipe de los ángeles rebeldes. Pedro, el príncipe de los apóstoles, reafirma en la obra su extracción bíblica cuando dice: "Yo profeso la fe de Cristo" (I, 9); además, Casaccia lo describe como a un "campesino cuyas creencias tienen una firmeza rocosa" (I, 16) que trae la resonancia bautismal de Simón el pescador a quien Cristo designó como Pedro=petra=roca, en concordancia con sus

palabras: "Tú eres Pedro y sobre esta roca edificaré mi iglesia." En otra ocasión, el Pedro de la obra "alza su voz austera y apóstólica" (III, 41), y llega a negar a su hija Eulalia en tres ocasiones sucesivas (VII, 120 y 123); también, en el retablo IV, los bandidos en su acometida, hacen tambalear la choza de Pedro, que por extensión puede equipararse a la Iglesia. En el santoral católico, Eulalia es una santa virgen y mártir que muere degollada después de sufrir horribles tormentos, y en la obra, aunque no se dice cómo muere este personaje, sabemos los menoscabos que sufre su integridad y que en algún momento tuvo una visión que coincide con la forma en que murió la santa homónima: "¿Sabes?... esta mañana, yendo por agua a la fuente, miro al fondo del pozo, y veo mi propia imagen..." (IV, 57), declaración que completa en el siguiente parlamento: "Vi en el agua mi imagen descabezada" (IV, 58). Y cuando la chica tiene que buscar refugio -- especie de Agnus Dei -- se encamina hacia la choza de Abel o sea, el redil del pastor (Retablos VII y VIII), como único lugar seguro. Otras alusiones y símbolos cristianos aparecen diseminados a lo largo de los ocho retablos, voz ésta que ya de por sí guarda estrecha vinculación con la tradición religiosa de la obra. El signo de la cruz está usado al máximo de su potencialidad, bien en forma directa o alegórica; y los personajes pueden agruparse sin dificultad alguna, según la tendencia que representen, en diurnos, llenos de luz, angelicales; o nocturnos, operando en las tinieblas, luciferinos.

Otro campo muy experimentado por Casaccia en su obra futura, es el psicológico. Los tres sistemas de la personalidad, tal y como la concibe Freud quedan perfectamente establecidos, aunque funcionan a expensas del Ego. José María y Abel, en este sentido, pueden constituir

el desdoblamiento de la personalidad de un individuo, de una sociedad o del universo.³⁶ La única función de José María, como la del Id, consiste en la descarga constante e instintiva de excitación. En esa dirección, Enriqueta le hechicera, a cada paso que da, se manifiesta más como el conjunto de las tentaciones de ese Id sin represiones. El Super Ego, Abel, y sus mecanismos de expansión, el cura y Carmen la mendiga, accionan como contrapartida a fin de mantener el equilibrio y dejar sentada la rama moral o judicial del pueblo, inspirada en un principio ideal que busca siempre la perfección. Pedro el labrador, pegado constantemente a la realidad del surco, tiene conciencia de sí mismo como de las fuerzas restrictivas que permiten su relación con el mundo exterior. Está en perfecto control de sus instintos y puede ejercer adecuadamente su credencial de Ego hasta que la armonía y el ajuste quedan aniquilados por la agresión del Id. Tras él, en diversos matices y gradaciones, su mujer, su hija, y el pueblo en general, forman una legión ejemplificadora del Ego como sistema de la personalidad humana.

El desenlace, escrito con intensidad conmovedora que asombra, deja, no obstante, el camino abierto a una especulación filosófica, también muy del agrado futuro del autor. Desde un punto de vista estrictamente católico no es de extrañar que el Cura, al final de su vida y bajo el imperativo del dogma, se regocije ante la cercanía de la muerte como norma expedita para su liberación, ya que: "Sólo sufren y se aterrorizan ante ella aquellos que confían únicamente en la tierra" (VI, 105). Pero no hay derecho a pensar que este sentimiento, por más católica que sea su extracción, tenga que ser compartido por Eulalia, quien biológica y humanamente tiene razones muy sólidas para desear la prolongación de su

existencia: es joven, bella, ama a un hombre en forma casta y es amada por otro de manera desenfrenada. De ahí que, a falta de una razón religiosa, que no existe, en principio, tengamos que aceptar la solución trágica que adopta -- pacto con la muerte -- como el único medio disponible para vencer esa "existencia actuante" sobre ella, cercenadora de toda esperanza del "hombre-existente," que no encuentra medios capaces de modificar la situación irrenunciable que le es impuesta. Porque en un orden civil e institucional, que tampoco es el caso, hubiera sido más sensato provocar la muerte de José María, criminal convicto y confeso, en vez de la de Eulalia, víctima inocente.³⁷

* * * * *

Hemos observado que el principal recurso utilizado por el autor para ampliar la proyección de su drama es el símbolo. Los personajes trascienden la inmediatez ominosa de sus vidas para encarnar conflictos espirituales de contenido universal. Pero Casaccia, escritor joven, narrador nato y dramaturgo inexperto, inmerso en el aprehendimiento y desarrollo de conceptos e ideas, incurre en distorsiones o esquematizaciones de la realidad sin reparar en estorbos de inverosimilitud e ilogicidad, lo mismo cuando urde la trama que cuando la desarticula a capricho. De ahí que las fallas que se le pueden imputar, sean en su mayoría de orden técnico, alternando con otras de carácter sintáctico que obedecen a causas de índole muy diferente.

En cuanto a las primeras, empezamos por coincidir con Manuel Núñez Regueiro cuando sostiene que no hay ningún antecedente en la obra que justifique el cambio de José María, de niño bueno y dulce en hombre

egoísta y perverso.³⁸ Otro defecto que el crítico señala, en este caso rebatible por la naturaleza de la obra, es la ausencia de organismos represivos que hubieran dificultado o imposibilitado las actividades delictivas del protagonista. Si esto resulta inverosímil, más lo es el hecho de haber vivido José María y Abel durante siete años en la comarca, sin conocerse (II, 30). O también, que José María tuviese que recurrir a los servicios informativos de Enriqueta la hechicera para dar con el paradero de Eulalia dentro de los límites reducidos de una aldea, y no se le ocurriera ir a buscarla directamente a la choza de Abel (VII, 115-116). Por otro lado, sabemos que Eulalia tiene amores con Nicolás, "un hombre bueno y fuerte," a quien ama "con pasión y delirio" (V, 84) y aparentemente es correspondida; pero resulta que este personaje jamás aparece en escena ni siquiera por referencia se sabe que haya tratado de proteger a su amada. Sólo al final del drama y cuando apenas existe necesidad de ello, un personaje innominado, el Gañán, "dándose una puñada en el pecho recio y velludo," se ofrece de voluntario para enfrentarse a José María: "Es tiempo -- dice -- de que acabe la continua zozobra en que vivimos" (VIII, 126). Escapa también a la lógica el hecho de que José María haya matado al Cura gratuitamente por negarse a celebrar el matrimonio y no se aclare de qué medios se valió Abel para no correr la misma suerte ante la magnitud del acto que ejecuta.

Es innegable, como apunta Josefina Plá, que en Casaccia el sentido del equilibrio formal y la capacidad selectiva de elementos estéticos se dan juntos como búsqueda afanosa en esta etapa de aprendizaje.³⁹ Pero precisamente, esos "estilísticos enamoramientos de discípulo"⁴⁰ lo hacen caer en los desaciertos señalados.

NOTAS

1

Las citas incluidas en el texto indican el capítulo y la página de la edición usada: Buenos Aires, El Ateneo, 1930.

2

Gabriel Casaccia, "Sucesos de mi vida," Guarán, 9, 7 de julio de 1939, 14.

3

Correspondencia, 6 de agosto de 1973.

4

Gabriel Casaccia, "Sucesos de mi vida."

5

Correspondencia, 27 de marzo de 1973.

6

Bajo el título de "Juicio autorizado sobre una novela paraguaya" apareció publicada en el diario asunceño El Liberal correspondiente al 6 de junio de 1930, la carta que Viriato Díaz Pérez le dirigió a Gabriel Casaccia con motivo de la aparición de Hombres, mujeres y fantoches. Dada su importancia, transcribimos íntegramente el documento cuya copia nos fue proporcionada por Casaccia:

Asunción, 5 de julio de 1930. -Señor Don B. Casaccia Bibolini. -Distinguido amigo: Recibí su obra cuyo envío le agradezco cordialmente, y sobre la cual usted conoce mi modesto juicio desde antes que ella apareciese públicamente, puesto que me dispensó el honor de conocerla en manuscrito. Escribir, amigo mío, es una cosa -- ya lo habrá usted visto -- enormemente difícil. Y escribir nada menos que una novela lo es más. Pensando en ello, le repito hoy que me parece sorprendente la entrada de usted en la vida de las letras por una de las puertas menos franqueables, y sobre todo, constatando la naturalidad y desenvoltura con que usted lo hace, que revelan condiciones literarias poco comunes. Claro está que creo plausible el esfuerzo con que usted se presenta y también creo que usted es capaz de superarlo. Si usted persiste en esta noble dirección inicial, trabajará su técnica, laborará usted en su dicción haciéndola cada vez más propia de usted y por lo tanto -- sin paradoja -- más universal. Otrosí le repito -- insistiendo en algo de que hablamos (y alguien coincidió conmigo en la Argentina) -- que usted condensara su modo de exponer y cifrara más su pensamiento, si aspira a ser leído por los nerviosos y apresurados coetáneos del avión y de lo inhalámbrico. Vale decir: que no explicara

usted muchas cosas. Porque se convencerá usted de que, o no valen ellos la pena, o no vale la pena hacerse entender sino de aquellos que lo merecen. Y así, existiendo materia prima y quien sepa estéticamente utilizarla, a lo mejor nos da usted -- no la sorpresa, que ya no lo sería -- sino la satisfacción de proporcionarnos la novela que esperamos. Esta materia prima existe, repito; y, contra lo que he oído decir, de que "la historia," o el "habitat" paraguayos son admirablemente escénicos para la novela, lo que creo enormemente novelable en el Paraguay (como en todas partes) es la vida, sobre todo la tragicomedia de la vida, el desastre, el dolor de la vida, ya que en el Paraguay (como en todas partes) cuanto es vida, es decir, ansia ya divina, ya humana de realización y de superación, noble dramatismo entre lo fatal y lo permitido, se nos presenta con un valor fuertemente novelístico, según usted ha entrevistado. No aplaudo, aunque comprendo, el amargor y la crudeza que brotan acá y allá en las páginas de Hombres, mujeres y fantoches, pero he de aclarar que lo que les encuentro de no plausible es que provienen de un alma juvenil que, en buena lógica, no puede haber adquirido el derecho (¡Y ojalá no lo adquiriera nunca!) de desnudar las cosas que a lo mejor no lo han herido, engañado ni ultrajado (todavía). Claro está que a usted le ha parecido lo contrario; y eso es cosa de usted, que no he de discutirle, entre otras razones, porque jamás discuto, y no por orgullo sino porque creo que es muy problemático el acertado manejo de nuestro juicio y desconfío del mismo. Por lo demás, le felicito, y si me permite la palabra, le animo. Es más, desearía no verle desertar de la simpática senda en la que hoy se adentra con paso varonil; no desertar ni desviarse, por lo menos definitivamente, virando por ejemplo, hacia éxitos más lucrativos o ruidosos aunque no tan puros; como, por desgracia hicieron tantos compatriotas de talento, de juvenilidad e idealidad, que a la primera diputación -- pongamos por caso -- encallaron ¡ay! desastrosamente, naufragando para 'in eternum' en la costa deletérea, letal, nitrosa, del mar muerto a que algunos llaman política. Le saluda afectuosamente su amigo. --
Fdo.-Viriato Díaz Pérez.-

7

Véase: Francisco Pérez Maricevich, Breve antología del cuento paraguayo, Asunción, Editorial Comunerros, 1969, 16.

8

Correspondencia, 12 de julio de 1973.

9

"El libro de Benigno Casaccia Bibolini," La Nación, 4 de mayo de 1930, s/p. El subrayado es nuestro. Casaccia nos aclara (Correspondencia, 12 de julio de 1973) que el autor de este trabajo, ya fallecido, se llamaba Adriano Irala.

10

Véase al respecto el capítulo I, pp. 32-33. Zogoibi (1926) queda sólo a tres años de distancia a Hombres, mujeres y fantoches escrita en 1929. A grandes rasgos, los únicos puntos de contacto entre estas obras, además de estar inmersas en la retórica modernista, se reducen a cierta similitud en los amores de los jóvenes protagonistas, interrumpidos en ambos casos por una extranjera misteriosa y sensual; pero el desenlace, aunque trágico en las dos novelas, escapa a cualquier parangón.

11

Art. cit.

12

Justo Pastor Benítez, "O roseiral das ruínas," O' Journal, 4 de julio de 1948, s/p.

13

Juan F. Bazán, "Diseño del panorama de la novelística paraguaya," La Tribuna, 4 de octubre de 1964, s/p.

14

Francisco Pérez Maricevich, "Lección de literatura paraguaya: Gabriel Casaccia," A.B.C., 27 de abril de 1969, s/p.

15

Josefina Plá, Literatura paraguaya del siglo XX, Asunción, Editorial Comunerros, 1972, 29-30.

16

Ivan A. Schulman, "La novela hispanoamericana y la nueva técnica," Coloquio sobre la novela hispanoamericana, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, 11-12.

17

A una pregunta que le hicimos sobre la posibilidad de haber superado en su evolución de escritor las influencias de una escuela o movimiento determinados para indagar las posibilidades de otro, nos contestó terminantemente: "No creo que en mi caso pueda hablarse de una evolución porque nunca he seguido ningún movimiento o escuela. He tomado de ellos lo que haya podido ser más útil a mi creación; pero el encasillamiento temporal y la limitación que ello implica me parecen perjudiciales." (Correspondencia, 27 de marzo de 1973).

18

Véase: R. M. Albérès, Historia de la novela moderna, México, UTEHA, 1966, 82.

19

Thomas E. Case sitúa la acción de la novela en las postrimerías de la década de 1920 caracterizada por la relativa prosperidad y vida tranquila que precedió a la guerra del Chaco (Véase: "Paraguay in

the Novels of Gabriel Casaccia," Journal of Inter-American Studies and World Affairs, 1, January, 1970, 76). Hay además en la novela una referencia histórica usada por Casaccia al describir la Plaza Constitución, que permite situarla cronológicamente con cierta precisión: "En esta plaza...existía hasta hace poco...una añeja casona, rodeada de largos corredores, que sirvió de morada al incomprensible y tétrico doctor Francis" (IX, 81). Si se tiene en cuenta que la novela se escribió en 1929, el dato de Case es correcto ya que Casaccia se refiere a la vieja casa de los gobernadores reconstruída para servir de sede al actual correo central. Se corrobora además con una referencia que hace Justo Pastor Benítez en La vida solitaria del doctor José Gaspar de Francia (Buenos Aires, El Ateneo, 1937, 81): "La vieja casa de los gobernadores donde vivió el Dr. Francia, fue demolida no hace muchos años en un prurito de reformismo..." (El subrayado es nuestro.) Es decir, si el libro de Benítez se publica en 1937, es legítimo pensar que esos "no hace muchos años" coincidan con el dato ofrecido por Casaccia y señalado por Case.

20

Véase: Sigmund Freud, The Ego and the Id, New York, The Norton Library, 1962, 9-29; Dictionary of Psychoanalysis, Conn., Fawcett Publications, Inc., 1965, 77; Calvin S. Hall, A Primer of Freudian Psychology, New York, Mentor Books, 1961; James Drever, A Dictionary of Psychology, Baltimore, Penguin Books, 1967, 79.

21

Según Alfred Adler "el complejo de inferioridad aparece ante un problema para el cual el individuo no está propiamente adaptado o equipado, y expresa su convicción de que él es incapaz de resolverlo...Un sentimiento de inferioridad siempre produce una tensión, siempre habrá un movimiento compensatorio hacia el sentimiento de superioridad; pero no estará dirigido hacia la solución del problema. El movimiento hacia la superioridad siempre estará dirigido hacia la parte inútil de la vida" (Véase: What Life Should Mean to You, New York, Capricorn Books, 1958, 52. La traducción es nuestra). A través de la novela observaremos como se van dando estas características en el personaje Anselmo Rojas.

22

"Por las copias de algunas entrevistas y, sobre todo, por las palabras que pronuncié en el acto en que me entregaron el Premio Kraft de novela, usted deducirá mi opinión sobre lo que es y debe ser la novela, y los dos fundamentos científicos -- podemos llamarlos así -- que tengo siempre presente en mi creación: la filosofía existencial y el psicoanálisis" (Correspondencia, 27 de marzo de 1973). Véase también: "Discurso de Gabriel Casaccia," Alcor, 28, 1964, s/p.

23

No compartimos la opinión de Thomas E. Case cuando afirma que "There is little direct political or social significance in this first novel, for the inner conflict of Jorge in coming to terms with

good and evil stands prominently in the foreground." También discrepamos cuando al final de su trabajo sostiene que: "Casaccia's picture of Paraguay, except for the picturesque aura of Hombres, mujeres y fantoches, is not a pleasant one...." (Véase: Art. cit., 77 y 83.) La novela está plagada de todo tipo de fustigaciones y dista mucho de ser un aura pintoresca. El examen que hacemos demostrará nuestro aserto.

24

Véanse al efecto los trabajos de: Josefina Plá, "Augusto Roa Bastos: Hijo de hombre," Diálogo, 4, abril de 1962, 14; Joseph Sommers, "The Indian Oriental Novel in Latin America," Journal of Interamerican Studies, 2, April, 1964, 249-265; y, Ariel Dorfman, "Novela existencial de la tierra," Ercilla, 28 de julio de 1965, s/p.

25

Las citas incluidas en el texto indican el número del retablo así como la página de la edición usada: Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1932.

26

Hemos manejado las más asequibles: Frank Dauster, Historia del teatro hispanoamericano, México, Studium, 1962, 112, donde sólo menciona a tres autores paraguayos: José Arturo Alsina, Roque Centurión Miranda y Josefina Plá; Willis Knapp Jones, Breve historia del teatro latinoamericano, México, Studium, 1956, 97-102 recoge la producción dramática desde la época colonial hasta 1940 aproximadamente, destacando un poco más a los citados Centurión Miranda y Josefina Plá; Agustín del Saz, Teatro hispanoamericano, II, Barcelona, Editorial Vergara, 1963, 325-326 enumera nominalmente la actividad teatral desde el modernismo hasta 1940 y es el único que hace mención de El bandolero; y, Carlos Solórzano, El teatro latinoamericano en el siglo XX, México, Editorial Pormaca, 1964, 108-109 quien consigna sólo tres nombres: los ya citados Centurión Miranda y Josefina Plá junto a Jaime Bestard.

27

Hasta donde hemos podido investigar, El bandolero sólo recibió al tiempo de su publicación tres reseñas, más periodísticas que literarias; dos de ellas se producen en el extranjero: "El bandolero," nota sin firma aparecida en el diario argentino La Capital, publicado en Rosario el 15 de febrero de 1933; "Un juicio extranjero sobre El bandolero de Casaccia Bibolini," nota sin firma aparecida en la revista montevideana América Nueva, 13, 1 de abril de 1933; y, el trabajo de Manuel Núñez Regueiro de factura un poco más literaria que publicó el diario asunceño El Orden el 3 de enero de 1933 bajo el título de "Juicio sobre un libro nacional."

28

Josefina Plá, "Nuestra novela: Casaccia Bibolini," La Democracia, 11 de septiembre de 1938, s/p.

29
Josefina Plá, "El teatro en el Paraguay," Cahiers des Amériques,
1, 1968, 12-30.

30
Ibid., 25.

31
Josefina Plá, La literatura paraguaya del siglo XX, Asunción,
Ediciones Comuneros, 1972, 48.

32
Ibid., 49.

33
Hugo Rodríguez Alcalá, La literatura paraguaya, Buenos Aires,
Centro Editor de América Latina, 1968, 61.

34
Pedro Salinas, Literatura española siglo XX, Madrid, Alianza
Editorial, 1970, 92-94.

35
Juan Villegas Morales en su obra La interpretación de la obra
dramática, Santiago de Chile, Editorial Uniersataria, 1971, 24, considera
que este personaje "aunque no insito en el mundo del drama, cumple una
importante función, con ciertas semejanzas a un narrador básico de cono-
cimiento limitado en la narrativa."

36
Véase: Robert Rogers, The Double in Literature. A Psychoana-
litic Study, Detroit, Wayne State University Press, 1970, especialmente
I. Introduction; II. The Mirror Image; III. The Secret Sharer; IV. The
Opposing Self; y, V. Fragmentation of the Mind.

37
Al enunciar esta proposición nos hemos valido del personaje
que mejor la sirve enfocado desde la experiencia inmediata de su propia
existencia. No se trata, pues, de una serie de operaciones arbitrarias
que compiten con la obra.

38
Manuel Núñez Regueiro, Art. cit., s/p.

39
Josefina Plá, "Nuestra novela: Casaccia Bibolini."

40
Ibid.

CAPÍTULO IV

ETAPA DE TRANSICIÓN

Este período intermedio se inicia con un hálito de subrepción cuando en 1934 Casaccia publica en un diario capitalino su cuento "A ratos perdidos" bajo el nombre supuesto de Julio Vargas. Después de un silencio prolongado aparecen sucesivamente dos libros; El guajhú en 1938, que es una colección de nueve cuentos, el primero de los cuales da título al volumen; y Mario Pareda, segunda novela del autor que ve la luz en 1939. El ciclo se cierra, tras otra larga espera, con la primera edición de El pozo, colección de doce narraciones, que apareció en 1947.

En más de una ocasión Casaccia se ha manifestado públicamente y de forma indubitable sobre la realidad que fundamenta su estilo literario a partir de este período transicional. Así, durante la entrevista que le hizo Justo José Prieto para la revista Alcor, declaró: "Nuestra novelística no puede ni debe desentenderse de la realidad nacional; pero de una realidad profunda y espiritual, que subyace tras lo exterior y superficial, en el fondo de lo que vemos y oímos todos los días. Buscar e indagar lo que hay de profundo, eterno y genuino en el hombre paraguayo...."¹

Esta es la manera en que Casaccia concibe la literatura y el hecho mismo de escribir; la que inspira y enriquece la sustancia de su obra dictándole sus exigencias; porque Casaccia, poseído y desgarrado por la escritura, no ha escrito nada que no corresponda rigurosamente -- con la mayor gravedad y una inimitable ironía -- a la realidad de ese sentimiento, que también hace cargar a sus personajes. Precisamente, en ocasión de habersele otorgado el Premio Kraft por su novela La llaga en 1963, uno de los pronunciamientos más sólidos que contiene su discurso se

refiere concretamente a este tema que para él constituye una pasión casi de orden patológico. A continuación transcribimos los fragmentos que mejor ilustran nuestro aserto:

Escribir una novela no es ni puede ser frívolo pasatiempo ni una de las tantas maneras de llenar algunas horas vacías, como tampoco el lector puede buscar en su lectura nada más que eso. Ambos, escritor y lector se completan, y aquél escribiendo y éste leyendo, se integran para crear esa cosa viva que es una novela. Por eso el novelista debe dirigirse a éste como hombre, en un sentido vital y entrañable....Si no fuera por los novelistas, y en parte, también por los poetas, aunque en otro sentido, el hombre tendría una falsa idea de sí mismo y de los sentimientos que fermentan en lo hondo de su intimidad. Y sobre todo desconocería su realidad profunda confundiéndola con su realidad trivial....Es esa realidad que trasciende el mundo cotidiano, la que el novelista trata de captar y sacar a la luz. Cuando lo ha conseguido, con el solo auxilio de su intuición, ha hecho algo extraordinario y muy difícil, le ha descubierto al lector la otra cara de la luna. (2)

De lo anterior se desprende que existe un perfecto acoplamiento en el modo de percibir la realidad, tanto desde un ángulo estrictamente literario, como desde el nivel humano de persona preocupada por la circunstancia que vive. En ambas coyunturas la realidad implica para Casaccia mucho más que la mera apariencia de las cosas: lo externo no agota lo real, ya que hay tanta realidad en la medida interior como en la expresión exterior de las mismas. Esto lo ha llevado a reafirmarse cada vez más en la idea -- y así lo ha manifestado -- de que el escritor latinoamericano debe plantear este aspecto bifocal de la realidad. Y por ello no puede seguir siendo puramente regionalista, o criollista, o costumbrista, teniendo en cuenta que estas corrientes consumen su energía en el puro descriptivismo. Ahora bien, como toda literatura cumple ciclos y no puede dar saltos en el vacío, Casaccia también entiende que América necesita volcar su contenido, y para ello debe recurrir a los métodos o técnicas connaturales a su problema y a su modo de ser. En este sentido, para él, la

persistencia del realismo psicológico es válida e insoslayable.³

Estas manifestaciones sobre el enfoque casacciano de la realidad nos han servido para justificar, como paso previo, las dos fechas extremas que le hemos asignado a esta etapa de transición literaria: 1934-1947. No resultan caprichosas ni tampoco dependen del azar, si se tiene en cuenta que de una manera muy directa están vinculadas, y más aún, de muchas maneras condicionadas por el acontecer histórico político de idénticos límites cronológicos.

La historia nos enseña que a partir de enero de 1934 se abre uno de los períodos más difíciles y comprometidos del Paraguay; esto es, en las postrimerías del Chaco, cuando ya el conflicto con Bolivia por la soberanía sobre este territorio no sólo había sacudido cruelmente las estructuras socio-económicas del país sino también creado una exacerbada conciencia nacionalista.⁴ Los diplomáticos de varias naciones sudamericanas realizaron numerosísimas gestiones a partir de esa fecha para lograr un acuerdo entre los contendientes, pero todos fracasaron. Mientras, en el frente, se libraban una tras otra las batallas de Cañada Tarija, Canada Strongest (única victoria boliviana), El Carmen, Yrendague y Parapití, nombre éste del río cuyas márgenes cruzaron las fuerzas paraguayas el 16 de enero de 1935 en su avance hacia el norte, y que constituía el límite histórico del Chaco reclamado por el Paraguay en las negociaciones que hasta entonces se habían celebrado. Finalmente, el 11 de marzo de 1935 quedó constituido en Buenos Aires el grupo mediador con representantes de la Argentina, Brasil, Chile, Estados Unidos, Perú y Uruguay. Esta vez, las arduas negociaciones fructificaron con la firma de un Protocolo de Paz el 12 de junio de 1935 mediante el cual se puso fin a las hostilidades.⁵

A poco de terminar el conflicto chaqueño se manifestaron en el

país nuevos signos de inquietud política cuyas raíces venían ya de muchos años y que habían sido acallados pero no olvidados durante la guerra.⁶ Es así como el 17 de febrero de 1936, el presidente constitucional Eusebio Ayala -- "el Presidente de la Victoria" según el dictado popular -- es depuesto; y con él cae el Partido Liberal que se había mantenido en el gobierno desde 1904. El golpe militar lleva al poder al coronel Rafael Franco, en torno a cuya figura nace un nuevo partido político: el Febrerista. El nuevo gobierno derogó la Constitución de 1870, funcionó con un Acta Institucional y se mantuvo en el poder diez y ocho meses, hasta que otro golpe militar lo desalojó el 13 de agosto de 1937. El Partido Liberal retorna al gobierno con la presidencia provisional del doctor Félix Paiva quien restituyó la Constitución de 1870. Mas no por mucho tiempo, ya que en unos comicios sin oposición fue elegido presidente el general José Félix Estigarribia el 15 de agosto de 1939. Una de las primeras medidas de este héroe indiscutible y arquitecto de las victorias militares del Chaco, fue la de promulgar, por decreto-ley, una nueva Constitución en 1940, según la cual, el Poder Ejecutivo tenía absoluta preeminencia y control sobre los demás poderes del Estado. A su muerte, ocurrida el 7 de septiembre de 1940 en un accidente de aviación, asume la presidencia el entonces Ministro de Guerra y Marina, general Higinio Morínigo, quien gobernó hasta junio de 1948. Seis de los ocho años de este mandato continuista fueron de completa supresión de las actividades políticas y de sistemática persecución a los opositores del régimen. Sólo hasta 1946 fueron autorizadas actividades políticas, y entraron a formar parte del gobierno algunos miembros prominentes del Partido Colorado y Febrerista; los Liberales, sin embargo, fueron excluidos de esta coalición, aunque se dejó sin efecto la orden de disolución que sobre ellos gravitaba como partido político, y se les

permitió la actividad pública.

La consecuencia de estos rejugos políticos no se hizo esperar. Como peligraba la hegemonía militar por los avances que el Partido Colorado había logrado, el 8 de marzo de 1947 estalló la llamada revolución de Concepción cuando se sublevaron las tropas de esta guarnición y las del Chaco, lideradas por el coronel Rafael Franco y apoyadas por los Partidos Liberales, Febrerista y Comunista. El movimiento revolucionario, que prometió elecciones libres y la democratización del país, estuvo a punto de triunfar; pero tras seis meses de lucha fratricida la rebelión fue aplastada, entre otras razones, por el gigantesco concurso que las milicias del Partido Colorado le brindaron a Morínigo, y la ayuda que a última hora, éste recibió del gobierno argentino. Las represiones que siguieron al sofocamiento -- cita Efraim Cardozo -- hicieron exclamar al arzobispo de Asunción: "En los largos años de vida que el Señor nos concede, nunca hemos presenciado hechos semejantes, los que de todas veras condenamos."⁷

Hasta aquí, un esquema del devenir histórico-político, de esa realidad nacional de la que no puede ni debe desentenderse el novelista, expuesta a base del dato frío, lineal, externo, y quizás por ello engañoso. Falta por ver ahora la otra dimensión, la vida penetrando en el orbe del novelista, la realidad que cala hondo y va a conformar y deformar a la vez su mundo interior, como una pesadilla alucinante sin aparentes nexos lógicos con el fundamento de su desajuste; de repente todo emerge desenfocado y absurdo, cargado de nuevos contenidos; pero no por ello menos real y expresado de manera más intensa que aquella que daría el modelo mismo. Roa Bastos refiere que en un viaje a Asunción, en compañía de Mario Vargas Llosa, le preguntaron a Casaccia en una mesa redonda por qué pintaba con colores tan negros la realidad paraguaya, a lo que éste replicó: "Cámbienla,

y yo la pintaré con colores más agradables." ⁸ Y es otro novelista paraguayo, Juan Bautista Rivarola Matto, muy joven, por supuesto también expatriado, e igualmente lacerado por los desmanes de ese ser macroscópico al que Platón llamaba Estado, durante este período de 1934-1947 en cuestión, quien ha expuesto con penetrante sagacidad, en cuanto a Casaccia, el funcionamiento de ese juego de identidades que se apoyan entre sí: vida y arte. He aquí las observaciones de Rivarola Matto desde el punto de vista que nos interesa destacar:

Casaccia ya estaba radicado en Posadas desde algunos años antes de la guerra civil de 1947. Quien haya vivido en la frontera argentino-paraguaya sabe que es como estar sentado en una piedra contemplando el incendio de un bosque con un río de por medio. No hay riesgo de quemarse y ante el observador se despliega el espectáculo. Llegan hasta él fugitivos chamuscados, desfigurados por el fuego. Y como el instinto gregario de los paraguayos se agudiza en el destierro, pronto se constituyen pequeñas comunidades que reproducen con la mayor fidelidad, en un escenario que poco se diferencia del original y que casi ocupan por completo, las que fueron dispersadas por las llamas. Imposibilitados de obrar, se entretienen charlando. Cada cual trae su anécdota, desfigurada y ahondada por la imaginación y la pasión que, en conjunto, no sólo revelan la experiencia y el espíritu colectivo sino que ya contienen elementos de elaboración colectiva. Es de imaginar su efecto en un observador tan sagaz, poseedor de intuición tan penetrante como es Gabriel Casaccia. Conoce poco el guaraní. Eso limitaba la recepción de testimonios directos a determinado círculo de personas; pero, lo que para otro hubiera sido una desgracia, a él le permitió profundizar sin dispersiones en un núcleo específico.... Ahora bien ¿por qué escritores tan diferentes [se refiere a Casaccia y a Roa Bastos] se encuentran en las profundidades del infierno, el uno para dejar a sus criaturas en la puerta y el otro para arrojarlas en el fuego?. Pues porque tienen mucho en común. Vieron cómo el país iba desbarrancándose en un régimen de dictadura militar policíaca de naturaleza gansteril, donde la inteligencia y el saber tienen pena de cárcel que ha institucionalizado como 'precio de la paz' el asesinato, la tortura, el contrabando de drogas, y elevado a la más alta jerarquía social a los ladrones públicos y a los subastadores de la independencia y de la integridad territorial. Y vivieron también, como viven los artistas, con vidas innumerables, la derrota de la revolución democrática de 1947, diez veces más catastrófica que la guerra internacional pues si en la guerra del Chaco el Paraguay perdió

cincuenta mil hombres, la guerra civil le costó medio millón de emigrados y su derrumbe moral.... (9)

A. "A ratos perdidos"

"Nuestra organización social deficiente obliga al literato a ser, ante todo, un hombre como los demás, en lucha con los contratiempos, y sólo escritor a ratos perdidos."

Alfonso Reyes¹⁰

Este relato, como ya hemos dicho, apareció tras un silencio ininterrumpido de dos años en el periódico asunceño El Liberal correspondiente al 7 de octubre de 1934, bajo el seudónimo de Julio Vargas.¹¹ Aunque parezca inconcebible, vale la pena hacer la observación de que "A ratos perdidos" ha pasado completamente inadvertido dentro de la producción casacciana. Salvo unos cuantos iniciados que pudieron haber compartido el secreto original al momento de publicarse, para el lector común interesado en su literatura nacional, este cuento ha permanecido sepultado unos cuarenta años en el más absoluto anonimato. Es más, estamos convencidos de que, aún hoy, los pocos exégetas de la literatura paraguaya que fortuitamente hayan podido tener acceso a su lectura, no han sido capaces de establecer la verdadera identidad de Casaccia bajo el nombre apócrifo de Julio Vargas; y lo que es peor, el resto de los dedicados a estos menesteres de la investigación, simplemente ignoran la existencia de este cuento. Prueba de que "A ratos perdidos" se esfumó del mundo de las letras paraguayas la tenemos en el hecho de que no aparece registrado dentro del género narrativo corto ni mucho menos atribuido a autor alguno en las historias de la literatura paraguaya, monografías u otros estudios atinentes al tema. Sólo así se explica que casi todos los críticos paraguayos, sobre todo los jóvenes revisionistas, estén de acuerdo en considerar El guajhú, de 1938, como punto

de partida de la narrativa vital paraguaya;¹² retrasando con esa postura, erróneamente pero no sin fundamento, el advenimiento de tan importante fenómeno, en cuatro años. Ejemplo perfecto para ilustrar este punto nos lo brinda Francisco Pérez-Maricevich cuando afirma que:

Con la guerra del Chaco, la cristalización mítica en el pasado tuvo que descender a las reales arenas de la vida. Y algo desconocido -- el pueblo usual y cotidiano, el campesino con su entera humanidad -- se hizo sólidamente presente. Y la generación de narradores oscuramente buscada por este país se adelantó silenciosamente con un libro -- El guajhú, 1938 -- que nadie tomó en cuenta. Con él su autor, el desdichado novelista de Hombres, mujeres y fantoches, Gabriel Casaccia, daba socarronamente el RIP a la tendencia según la cual el paraguay -- vaciado en una formulación idealista -- debía ser obligado tema de cuanto relato se escribiera. Y lo hizo asumiendo obedientemente la inevitable tendencia, pero como la volviera del revés, situó a su invariable temática en una perspectiva completamente insólita, de manera que el resultado de 'el paraguay y sus costumbres' -- visto desde Casaccia -- es un cuadro tan alejado de lo idílico-sentimental como de lo heroico-estereotipado. (13)

Si los anteriores pronunciamientos estuviesen encaminados a determinar la importancia, significación y alcance de "A ratos perdidos," no podrían ser más acertados; porque es con la publicación de este cuento en 1934 y no con la de El guajhú en 1938, pero bajo las mismas prevenciones que Pérez-Maricevich señala para éste, que Casaccia, sin sospecharlo, inicia o más bien adelanta sigilosamente, una nueva era de total subversión en la narrativa paraguaya.

Es cierto, como dice Pérez-Maricevich en otro trabajo de proyecciones similares al anterior, que no obstante haber hincado la guerra del Chaco su infatigable dolor en la vida de Casaccia, éste jamás noveló el tema.¹⁴ Preguntado sobre las razones que a través de los años le han asistido para no hacerlo, Casaccia admite:

A pesar de que algo hubiese podido recrear sobre lo que vi y viví en esa época, pues estuve en el Chaco unos

meses cuando la guerra, es un tema traicionero al que personalmente le tengo verdadero pánico. Lo miro de lejos y digo como los toreros en el ruedo: -Este es un toro de cuidado, no acercarse mucho-. Para transmitir la realidad o irrealdad de un asunto como ese hay que compenetrarse dolorosamente del ambiente o poseer una prosa muy vigorosa, llameante y desgarrada. Si uno quiere ser muy fuerte cae con facilidad en lo melodramático; y si se quiere evitar ese defecto poniendo buen gusto y mesura, se le quita intensidad y fuego al relato. (15)

Ante el peso de estas declaraciones, no deja de ser extraordinariamente revelador que sea precisamente en "A ratos perdidos" donde, por primera y única vez en toda la obra casacciana, aparezca la temática chaquense. Aunque, valga aclararlo, no está literaturizada sino que en el cuento funciona como uno de los elementos básicos de su dialéctica. Lejos de exaltar con simpatía los sentimientos fundamentales de esta epopeya y comprometerse con ella, como era de esperarse en un momento en que tirios y troyanos deponían sus diferencias en el solar patrio a fin de mantener incólumes la intangibilidad y el prestigio de la nación, Casaccia toma el camino opuesto, restándole toda importancia al accidente histórico, para tratarlo, en apariencia, con la mayor iconoclasia. Desde esta perspectiva, un tanto superficial, como demostraremos más adelante, no cabe duda de que "A ratos perdidos" constituye una obra maestra de la osadía que bien pudo en su momento (y todavía hoy no garantizamos la suerte que pueda correr) haber sido, junto a su autor, pasto de la santa inquisición paraguaya.

Además de la importancia que debe atribuírsele a los aspectos hasta aquí anotados, concurre en "A ratos perdidos" la circunstancia especial de ser la primera incursión formal conocida de Casaccia en busca de cauces expresivos más concisos. La frecuentación del género narrativo corto ha sido para él un descanso; según nos manifiesta, "un medio de huir

de ese caos y extensión sin límites que es la novela, como quien, después de haber caminado leguas y leguas sin ver el horizonte, se mete en un ámbito cerrado donde todo está al alcance de la mano y de los ojos."¹⁶

Y esto es exactamente lo que se cumple en este cuento igualmente complejo y ambicioso: Casaccia se instala cómodamente dentro de un milieu, que a no dudarlo es el que mejor conoce y el que más directamente le afecta, como es el de la complaciente burguesía paraguaya con toda su carga de farragosas ilusiones y no menos absurdo chauvinismo. Desde esta perspectiva el autor hace que la realidad cotidiana pierda sus amplios contornos para recluirse en la atmósfera íntima y elegante de una salita de recibo, microcosmos decadente en cuyos estrechos límites el narrador innominado del cuento y su anfitriona, Dora Arrechea, a través de sus discrepantes puntos de vista (un abismo insalvable queda abierto entre ambos personajes cuando se ubican frente a lo relatado), se convierten en los generadores de la progresión narrativa. Pero hay que dejarse envolver por este medio, condicionador de vidas parasitarias atrapadas en la más exasperante rutina, para advertir que tras tanta fachada se está realmente en el centro de un huracán que sin ruido alguno se lleva todo por delante.

Aunque explícitamente no aparece ninguna división, este cuento está estructurado sobre la base de tres partes, casi iguales en extensión, que se corresponden perfectamente con tres situaciones o momentos, los cuales en apariencia no guardan relación unos con otros por faltarles de primera intención lo nexos lógicos que garanticen una transición ordenada e inteligible entre sí. Entonces, ¿estamos ante una falla técnica debida a la filiación precoz del cuento?. No; definitivamente la primera lectura es engañosa, pues nada en este cuento es externo ni carece de sentido dentro del esquema total, trabajando a base de una integración entre los

planos temáticos y la manera de expresarlos.¹⁷ Precisamente lo que más llama la atención cuando nos detenemos a estudiar la estructura narrativa de un cuento primerizo como "A ratos perdidos," es la equilibrada disposición de las tres partes en que está dividido, las asombrosas simetrías de contenido que hay entre las mismas, la organización del material narrativo dentro de cada una y, sobre todo, la habilidad con que Casaccia logra darle cohesión y resolver, en un punto culminatorio, esos dos grandes planos temáticos que sirven de soporte al cuento, tan disímiles y distantes entre sí, como son el literario y la guerra del Chaco.

Después de que el narrador nos informa al comienzo del cuento que tiene una amiga a quien visita con cierta asiduidad, hace constar lacónica pero sentenciosamente, con la santidad y fuerza probatoria que alcanzan las cosas juzgadas, que en Asunción el juego vital de cada individuo pertenece al dominio público: "Aquí, en la Asunción, donde todos nos conocemos...." Con esta especie de apercebimiento previo, el narrador-Casaccia nos pone inmediatamente en guardia para que nadie se llame a engaño; y una vez establecida la regla por la que cada cual (lector-autor-personajes-asunceños-paraguayos-etc.) deberá regirse en lo sucesivo, se lanza a describir las cualidades que adornan a su amiga:

...Dora Arrechea, a pesar de ser mujer donosa y despabilada de inteligencia, pasa inadvertida en un apartamento noble y zahareño, entre sus libros con iniciales doradas, la fragancia de su jardín de macizos floridos y un gato, perezoso y ronroneador, de pelambre de terciopelo. A semejanza de ciertos escritores, sólo un reducido grupo de devotos admira las virtudes de Dora y le rinde la galanura de su homenaje. Y no se me diga que es impropia la comparanza con los escritores de elegancia huraña. No lo es; porque Dora escribe garbosamente y sobre todo con ortografía muy aliñada y prolija, verdadera gollería caligráfica de monja, bajo la dirección de las cuales hizo sus primeros estudios. Pero escribe sólo cartas, suerte de literatura donde brillan las mujeres de gusto e ingenio, y todo por ser género frívolo y poco fatigoso. Sin embargo,

si mi amiga Dora no dedica su letra miniada a otra cosa que a las cartas, lee de todo y es dueña de una bella colección de libros, ordenados pulcramente, con esmero de mujer hacendosa, en una anaquelera labrada.

El párrafo transcrito va a jugar un papel de suma importancia en el contexto general del cuento y a él tendremos que volver repetida e inexcusablemente en busca de apoyo a medida que avancemos en el análisis. En primer lugar, le sirve a Casaccia para introducir el plano literario y dejarlo inscrito de entrada en un ambiente de selección y refinamiento.

El párrafo funciona también como foco seminal de un gran número de esos motivos o pequeñas unidades temáticas que, en una técnica de dispersión y recolección, el autor se va a encargar de que aparezcan y reaparezcan en distintas combinaciones a lo largo del cuento; pero que una vez trabados, irán reduciendo la distancia aparente que separa las tres partes en que descansa la [des]organización del cuento hasta hacerla desaparecer; y conseguir con ello una equilibrada unidad estructural.

De momento sólo nos interesa destacar que de todos esos elementos o motivos conductores, la ironía, llevada al máximo de sus posibilidades y matices, es el principal. En el fragmento que nos ocupa, por ejemplo, tanto el plano literario como su portadora están elaborados a base de este elemento que se manifiesta en una doble vertiente: de contenido y expresiva. En el primer caso, una simple inversión de los términos comparados nos dará la clave para que el propósito del autor alcance su pleno sentido. De esta manera, si afirmamos que: "A semejanza de Dora sólo un reducido grupo de devotos admira las virtudes de ciertos escritores y les rinden la galanura de su homenaja," e insistimos en la legitimidad del parangón como lo hace el narrador en sentido inverso, queda demostrado que la literatura paraguaya manejada por esta élite, deviene gratuitamente un símbolo de todo lo superfluo, insustancial e inauténtico, tan perfumada como "el jardín de

macizos floridos," y castrada como la estampa de ese gato indolente, "perezoso y ronroneador, de pelambre de terciopelo," que tan acertadamente sirven, junto a la biblioteca, de marco y trasfondo a la personalidad antojadiza de Dora.

Y todo esto está expresado con un lenguaje presuntuoso, que va arrastrando con demasiada dificultad la erudición que quiere rezumar, que trata de competir en "garbo, aliño y prolijidad" con el objeto contemplado y descrito; un lenguaje que como reflejo de la vida encierra en sí mismo el [mal] ejemplo, al convertirse en una imitación paródica del propio trozo literario en que se produce la ironía de contenido.

Una vez puesto en marcha, este elemento irónico se moverá hasta el final del cuento con la fuerza irrefrenable de un ariete que a su paso destruye cuanto mito se le pone por delante; y es debido a esa recurrencia constante que necesariamente se transforma en una especie de común denominador alrededor del cual se aglutinan las demás unidades temáticas que sirven de base para impulsar la narración coordinadamente.

El próximo centro de atención utilizado por Casaccia para seguir diseminando unidades temáticas está localizado en una tarjeta impresa que "pegada con chinches de amplia y dorada cabeza" a la parte superior de la biblioteca de Dora, ostenta una leyenda admonitoria que reza así: "Le ruego me evite el disgusto de decirle que no presto libros."

Aunque la historia de esta tarjeta constituye una gigantesca digresión en el cuento, es parte imprescindible de su engranaje, y da pie primeramente para que el narrador continúe enriqueciendo, siempre con ironía, el plano literario, bien elaborando sobre perspectivas ya presentadas o añadiendo otras nuevas.

La tarjeta llega a Dora a través de:

...un tío suyo, letrado de viso, quien a su vez la había recibido de un colega. Éste, para ahorrarse gastos, hizo imprimir dos docenas de ellas al mismo tiempo y, fue repartiéndolas entre sus amigos de toga hasta quedarse sin ninguna. Vióse necesitado de mandar a confeccionar otras tantas, que fueron también esta vez a parar a manos ajenas. A tanto llegó su generosidad, que hasta las men- guadas bibliotecas de dos o tres anaqueles, sustentadas de libros prestados y no devueltos, ostentaban sin rubor la tarjeta con su enfática advertencia.

Se observa en este párrafo un ejemplo de lo que es el arte de la alusión manejado por Casaccia como parte de la ironía. El letrado colega hizo imprimir la primera vez "dos docenas" de tarjetas, es decir, veinticuatro; y como se le acabaron, "vióse necesitado de confeccionar otras tantas," otras veinticuatro que también fueron a parar a manos ajenas. En este nivel irónico de lectura podemos concluir sin temor a equivocarnos que la intención exagerada del autor consistió en transmitir la idea de que en Asunción el número de bibliotecas privadas, incluyendo "esas menguadas...", no sobrepasan de cuarenta y ocho.

En este punto, la tarjeta en cuestión tiene a su cargo dar entrada a un tema que por el tono de cantilena consuetudinaria con que se enuncia, pasa casi inadvertido: "Y aconteció con ellas [con las tarjetas] lo que con las leyes; sólo vinieron a amparar las ricas bibliotecas, cuyos dueños se imponían por sí y su alta condición." La alusión a la política nacional y sus fallas, debido al manejo turbio de los asuntos públicos, es insoslayable. Sin embargo, a pesar de la agudeza con que el tema va a estar presentado en sucesivas reapariciones, y de que en este sentido el cuento lleva implícito un mensaje de protesta, Casaccia tiene la discreción estética de no abroquelarse en la protección ilusoria de dogmas políticos inflexibles, ni de caer nunca en el alegato panfletario.

Después de ese impasse en la conversación, el inicio de la segunda parte queda perfectamente localizado: "Al cabo de un buen rato --

dice el narrador -- ella alzóse y vino hacia mí con un papel en su mano.... Y lo agitó diciéndome: -Ve usted esta carta. -Sí, le contesté con extrañeza. -Pues bien, léala."

Era la carta de un combatiente chaqueño cuyo contenido se nos escamotea por ahora; pero de acuerdo con los pocos datos suministrados, su "aire de chanza y travesura..., sus palabras risueñas escritas al correr de la pluma," tuvo el efecto de épater le bourgeois, entiéndase Dora, que sufría de lejos, con sentimentalismo ramplón, el sacudimiento colectivo que había estremecido la nación hasta las raíces. Por eso Dora "no alcanzaba a comprender cómo un guerrero, todo un soldado, y tal parecía ser el firmante [de la carta que introduce este plano temático], discurriera en el propio campo de batalla sobre todo menos sobre la guerra." He aquí la médula de este plano temático: soslayar con desdén olímpico un hecho que en aquel tiempo absorbía a la nación entera y del que prácticamente era imposible sustraerse.

Los riesgos eran obvios y la víctima propiciatoria estaba a mano, pues cualquier paraguayo que en tal caso necesitara verse reflejado en el conflicto -- lo que de una forma u otra equivale a decir que la nación entera estaba metida en la fragua -- a ciencia cierta se hubiese pronunciado con muchísima más severidad que la contenida en la reprobación melodramática de su personaje femenino, para quien: "...el hombre que había escrito esas líneas estaba dejado de la mano de Dios, era un ser sin corazón, cuya alma permanecía fría, sin sufrir la más ligera emoción frente al drama lacerante de la guerra. Un hombre así le erizaba la piel como si estuviese ante una fiera."

La posición del narrador, en cambio, sigue fluctuando sostenidamente, como en la primera parte del cuento, entre la ironía sutil y el

sarcasmo incisivo. De ahí que, buscando de antemano una falsa tregua en la polémica que se avecina, asienta de entrada con el parecer de su amiga. Pero acto seguido no vacila en identificarse plenamente con el espíritu de la carta ("aire de chanza y travesura") cuya defensa asume "con entusiasmo burlón." Primera identificación importante de muchas posteriores entre el narrador anónimo y el soldado chaquense, en este proceso de renovación y nueva savia buscado por Casaccia, en que por decirlo de alguna manera, medio mundo va a tratar de reirse patéticamente del otro medio. La retórica pues, va perdiendo terreno y en su lugar se evidencia un afán por lograr la frase más bien sugeridora, trabajada a base de elementos reales y cotidianos, de gran eficacia por la tremenda carga expresiva que llevan. Así, el primer argumento propuesto en apoyo del tono jocoso de la carta: "Pero tome usted la cosa más seria del mundo; algunos de nuestros estadistas, por ejemplo; gravesos, acompasados, y póngalos cabeza abajo, y verá como lanza una carcajada. Lo cómico no es más que lo serio colocado patas arriba."

Con ello no está más que repitiendo y reafirmando una idea que se corresponde en calidad y extensión con aquella que lanzó en la primera parte cuando se refirió al alcance de las leyes en el Paraguay.

La visión del Chaco como hecho histórico-político en progresión se escinde así, en dos posiciones extremas que no dejan duda en cuanto a su carácter antitético, irreconciliable y si se quiere, excluyente. Dora es la viva estampa del establishment; y sus puntos de vista no son otros que los preconizados por los mercaderes oficiales de la política nacional, consistentes en fortalecer al máximo el mito épico-heroico como salvaguarda de sus intereses y privilegios. De ahí que el inflamado patriotismo que reclama es sólo una máscara, apenas buena para disimular el desprecio que siente por las víctimas desheredadas.

Eso explica que cuando el soldado chaquense, incluido en la categoría anterior, hace tabula rasa, y en su carta eclipsa totalmente el acaecer bélico con la potencia de un desafío, se le considera como a una especie de réprobo, por la infundada pero conveniente creencia de haber puesto en la estacada el prestigio nacional. Valga decir que la ruptura que esta toma de posición anti-heroica conlleva tiene de algún modo un carácter brutal, ya que los múltiples vínculos que pudieron haber existido entre el soldado (símbolo inferior de lo castrense) y el fanatismo militar en boga, quedan así cortados con la fuerza que hubiera requerido el inextricable nudo gordiano.

Sin embargo, la visión del Chaco como plano temático no se agota con estas dos direcciones irreductibles. Pues el narrador, que hasta el momento presente se había concretado a fustigar una y defender el espíritu de la otra, va a introducir una suerte de testimonio sobre la ambigüedad del hecho, sobre la multiplicidad de sentidos que puede llegar a adquirir su interpretación, en la que no es posible una actitud referencial absoluta. De manera consciente y deliberada aumenta la significación de su propósito con una advertencia previa: "...y discurrí sobre las diferentes maneras de sentir y entender un mismo hecho por diversas personas." E inmediatamente, incidiendo siempre en el proceso de ruptura iniciado por el soldado, y siempre con ironía, hace saber cuál es la suya: "...cuando yo miraba un mapa del Chaco, pensaba en los camiones, nada más que en los camiones, pareciéndome que los de nuestro ejército tenían que ir hacia arriba en primera, y en vez, los de los bolivianos bajaban frenando para no despeñarse en el río."

En un mundo donde la naturaleza de la guerra estaba perfectamente definida, poca simpatía podía haber hacia una intervención tan inusitada como la anterior, que además de incitar a una reflexión más profunda sobre

muchos otros aspectos del predicamento, apagaba de un soplo todo el fuego sagrado que lo venía alentando; como un mago el narrador hace desaparecer a ojos vista la magnitud epopéyica del verdadero acontecer que había sido capaz de llevar a dos pueblos como un rebaño, al sacrificio, en nombre de credos o guerras santas. Y de un modo tan arbitrario como ilusorio deja reducida la conciencia del exterminio mutuo a un lentísimo desplazamiento de fuerzas enemigas, que no obstante avanzar hacia un punto convergente (espacio) no llegan a encontrarse nunca en el tiempo narrativo. Caricatura ésta del mito bélico que se disuelve en una especie de anécdota, mediante una operación intelectual que aísla la realidad percibida de cuanto se relaciona con ella.

Incontaminado así de otras impurezas que no sean las producidas por el libre juego de la especulación, el Chaco queda desacralizado dentro de su propio contexto, despojado de sus elementos esenciales, desnudo nada menos que de su razón de ser. Lo que ha cambiado es solamente el ángulo desde el cual se percibe la realidad, pero una vez más queda marcado por el signo de la audacia, la desmesura, el ridículo y la incongruencia.

Mas, descontado el desenlace épico, el narrador opta por otro camino -- que también supone un rompimiento con la situación primera de sometimiento a lo habitual -- para desenterrar otra realidad más fantasmal aún: la suya ante la experiencia vivida, su Dasein o Ser-ahí en el Chaco, en Asunción, en el Paraguay, y en el tiempo:

...Pues mientras mi imaginación batía alas, cerniéndose sobre la blancura de los luengos caminos chaqueños, y sentía, con fuerza de cosa presente, esa pesadez y agobio y desesperación de soledad absoluta de que se siente penetrado uno allá, Dora, en una situación semejante, ponía su dedo de rosa sobre el punto negro de Asunción, antojándosele que su dedo se encuciaba con el verdín del tejado de su casa.

Las enloquecedoras trayectorias que con toda seguridad tuvo que

seguir por esos "luengos caminos chaqueños" muy bien le pudieron haber dejado agotada la raíz de su ser, pero no la capacidad para reflexionar que en definitiva es lo que le prolonga a este hombre el dolor de estar vivo. Y si la visión retrospectiva del Chaco le provoca ese estado de angustia (Angst), es porque a sus espaldas mucho había sido talado -- "soledad absoluta" -- y frente a sus ojos, enteramente todo resulta un quehacer: la siempre rebajada imagen de Dora que no puede faltar como contrapartida referencial, lo atestigua. Pero lejos de anquilosarse en la búsqueda de soluciones que corrijan esa desproporción, o analgésicos que seden sus efectos, el narrador la exacerba y propaga, acrecienta la tensión, y procura atraer la atención del contorno hacia su problemática interior. Es un proceso de afuera hacia adentro, de la realidad al recuerdo, pero que también acarrea la sospecha del porvenir ante el sentimiento de conmiseración que computa el infinito número de sufrimientos implicados en la palabra "guerra."

A no dudarlo, este mismo narrador figuraba entre los ocupantes de aquellos camiones enemigos que en dramático suspenso, dejamos subiendo y bajando en direcciones encontradas sin que jamás llegasen a cruzarse en ese destino específico llamado Chaco. El contenido testimonial de esa experiencia, que no es más que un Sein zum Tode colectivo, un correr involuntario hacia la aniquilación y la nada, cede ahora a la exigencia interior para llegar a ese allá que "...sentía, con fuerza de cosa presente;" es decir, a ese Ahí existencialista con todos sus efectos alienadores: "pesadez y agobio y desesperación," que al ser absorbidos por el sustantivo con preposición "de soledad absoluta," resultan rigurosamente idénticos y se equiparan a la aniquilación y la nada, a la no-vida, al no-ser, "de que se siente penetrado" ese pronombre indeterminado uno, que bien

puede ser el narrador o todo un pueblo. Es en ese trasfondo de incertidumbre donde precisamente, la angustia personal y la angustia de la patria reclamadas agónicamente, se remontan hasta quedar confundidas en niveles insospechados.

Y tras estas consideraciones llenas de presagios nada halagüemos, llega a su fin este plano temático, y con él, la participación del binomio Narrador-Dora. Porque lo que hemos dado en llamar plano culminatorio o tercera parte del cuento, no es nada más que la transcripción literal de la famosa carta. Pero resulta muy significativa la forma en que se produce el paso de la narración propiamente dicha, a la enmarcada¹⁸ en el texto epistolar: "Puede que por eso, porque a mí me atrae la línea azul de todos los horizontes y a ella el horizonte de su vida, sigamos siendo tan buenos amigos, y merced a ello también sea hoy poseedor de la carta que va más abajo, una carta donde no se oye el silbido de las balas ni brotan cruces de madera ni de literatura."

A pesar de que el narrador quiere darnos a entender en esta mueca final con que se despide, que la carta obra en su poder por un mero capricho del azar, esto no es más que un artificio para justificar su tenencia, y lo que es más importante aún, estar en disponibilidad de hacerla pública. Pues él tiene plena conciencia -- y hacia ese fin va dirigido todo su esfuerzo -- de que la carta debe convertirse a toda costa de privada en abierta, ya que únicamente mediante la divulgación de su contenido vamos a estar en disposición de aprehender en toda su intensidad el interior de este personaje, que hasta el presente nos escatimó en beneficio de su propia descarga emocional.

Ante una razón de tanto peso hemos decidido sumarnos a la verdadera intención del narrador y reproducir la carta, suprimiendo sólo

aquellas partes excrecentes que nada añaden a lo sustantivo. De esta manera, creemos, el comentario textual que subsiga resultará más eficaz con todos los elementos a la vista, muchos de los cuales se perderían en la simple cita fragmentaria. Además, una de las funciones primordiales de la carta va a ser atar con más fuerza aún, y a la vez, recoger, todas las unidades temáticas o motivos recurrentes que se han venido diseminando en los dos planos anteriores, y cerrar herméticamente la estructura del cuento.

Distinguida amiga:

Le sorprenderá que la llame así; pero una carta como ésta no se escribe más que a una amiga. ¡Qué asombro el suyo! ¡Me la veo abriendo tamaños ojos de curiosidad y confusión! ¡Un desconocido, un hombre a quien no ha visto en su vida, escribiéndole y pretendiendo, sin rodeos de pretextos, alzarse con el tesoro de su amistad! ¡Qué vientos de cavilaciones no correrán por su cabeza! ¡No es para menos! ¡Si hasta yo no logro salir de mi sorpresa!....Además, usted, lectora de libros solemnes, pesados de gravedad, no ha de ignorar que el tímido es el más propenso a escribir, a vaciar sus ideas e inquietudes más íntimas en letras.

Ahora es imperioso que me excuse y le explique cómo he sabido de usted y cómo me han entrado ganas de escribirle.

Tengo aquí, en el Chaco, un amigo de guerra. Se llama Juan Velarde. Ha ido naciendo nuestra amistad en los momentos de ocio y tedio, el terreno más fértil a las confidencias y a la beodez. En nuestras largas horas de charla procuramos olvidarnos de nosotros mismos, transportándonos a un pasado cercano. Y es así como he ido conociéndola sin haberla visto nunca, a no ser su fotografía, que sólo puede traer a mi espíritu y a mis ojos una pálida idea y una vaga visión de su verdadera persona. Y es esto, y algo más, lo que ha hecho que usted se volviese para mí una mujer de sugestivo interés. Es el embrujo de lo que no conocemos sino confusamente, envuelto en los cenales de sueño de la fantasía. Y permítame esta reflexión trivial para aclarar mi pensamiento: el éxito de las artistas del cinematógrafo se parece mucho al suyo ante mí, mujeres que se mueven lejos, llenas de irrealdad y aureoladas por la fábula. En cambio, los actores de teatro ¡cuán poco nos mecen en

nubes de ensoñación! Y claro, sí podemos verlos y hablarles y señalar sus flaquezas....

...Una pepita de interés brilla, sin embargo, en medio de la opacidad de mi vida. Soy escritor. Desde hace dos años poco más o menos he colaborado con peligrosa asiduidad en distintos periódicos. Era entonces escritor de vena fecunda. Después, andando el tiempo, me quedó el refugio de un solo periódico...Los demás cerraron sus puertas a mis colaboraciones so capa de que ampliarían la parte ilustrada o de fotografías y la sección policial. Pero...el último diario, también cerró la fuente caudalosa de mi inspiración por boca de su director. Notó éste que el único lector de mis artículos era el corrector de pruebas, oficio que ejercía él mismo, cosa muy natural en los diarios de Asunción. Agucé el ingenio...y siendo corto de medios para dar a la estampa libros, me dediqué a enviar cartas de elogio y henchidas de lugares comunes a todo escritor que lanzaba un libro. El alabado se daba prisa en publicar mi carta; y así, amparándome en esa debilidad de los otros, di satisfacción a mi propia debilidad....

Pero se me antoja que estoy fatigando su atención.... No quería, sin embargo, que mi persona, en todas sus facetas, quedara en lo oscuro para usted.

Junto a esta carta hallará usted mi fotografía, y no le extrañe que, a pesar de ser yo escritor, no traiga como fondo una biblioteca. No la poseo. Algún día el Gobierno tendrá que estudiar esta verdadera necesidad de los intelectuales indigentes....O los fotógrafos...se arman de una biblioteca de cartón piedra, o el Ministerio de Instrucción admite que en las bibliotecas públicas se tomen fotografías.

Pero usted acabará por decirse ¿a qué viene tanta lata de un desconocido? Si tal dijese se equivocaría. Yo no soy un desconocido para usted ni usted lo es para mí....

No se me escapa que una tarjeta postal firmada por Velarde y [sic] yo hubiese sido lo más indicado....Este saludo postal, a pesar de que sus orígenes se fundan en la flaqueza humana, como es la vanidad, sirve para educar a las masas. Yo merced a ellos, conozco la Plaza de San Marcos, las pirámides de Egipto y otros sitios encantadores o monumentos admirables. Pero aquí en Arce, donde estoy actualmente...por desgracia no se venden, que yo sepa, tarjetas postales de tan plácidos y bucólicos lugares. No podía, pues, enviarle y darme a conocer en ese rutinario saludo postal. Y salió esta carta.

No tome a mal que no le hable de la guerra. No me gusta impresionar ni hacer el coco con las mujeres. Además, he venido aquí para meditar sobre la vida febril y tumultuosa

de las ciudades. Estando en la ciudad pensaba en las tristezas y horrores de la guerra. El hombre es así; un ser que nunca tiene la cabeza donde está su cuerpo. De ahí su infelicidad, su eterna desesperación.

Su amigo

ARTURO BUSAR

Es obvio que la carta implica todo un rechazo paródico de esa comedia humana que por entonces estaba ocurriendo en el Paraguay; un retrato denigrante donde tanto la cultura como la guerra están presentados como una serie de actos inútiles y donde además, la desproporción entre el tono en que se habla y los planteamientos que se hacen, aún en los momentos en que el autor afirma con más energía su pura objetividad, es desmesurada e insistentemente acriminatoria.

De Arturo Busar, que como se observa es así como finalmente ha quedado individualizado el soldado chaqueño, no conocíamos prácticamente nada, excepto la potencialidad encerrada en su actitud narrativa.¹⁹ Y ello, a juzgar solamente por los efectos atronadores que produjo al ser detonada, por ese discurrir "en el propio campo de batalla sobre todo menos sobre la guerra," que en su momento tanto le hizo subir la presión arterial a Dora Arrechea. Ahora sabemos que es "escritor de vena fecunda;" y una vez que hemos quedado impuestos de ese "todo," cuya ignorancia tan acertadamente nos había mantenido en vilo hasta ahora, se comprende perfectamente la estupefacción en la destinataria. Porque el carácter inflamatorio o trágico de la epopeya queda eliminado de un plumazo. Y en su lugar se ofrece una excusa insustancial que el autor coloca casi al final de la misiva: "No me tome a mal que no le hable de la guerra. No me gusta impresionar ni hacer el coco con las mujeres." Pero además, el valor entendido e intrínseco del Chaco se anula conceptualmente para

convertirse en una gran rendija mental que le sirve a esta agonista "...para meditar sobre la vida febril y tumultuosa de las ciudades." Arturo Busar renuncia así, en estremecida actitud, a la lucha, que por otra parte resulta inversamente proporcional a las circunstancias histórico-políticas que le tocaron vivir, pues: "Estando en la ciudad pensaba en las tristezas y horrores de la guerra. El hombre es así; un ser que nunca tiene la cabeza donde está su cuerpo. De ahí su infelicidad, su eterna desesperación."

Ser libre para buscar, no una ínsula cargada de alucinación, sino simplemente "algo" con qué forjar su propio destino, para poder decir "sé quien soy," parece ser el móvil de este soldado chaqueño que se engruñía hasta lo indecible a fin de caber en esa franja que es la "existencia."

Pero con un sentido más profundo, el Chaco (y para el caso, Asunción y también el Paraguay) debe considerarse sólo como un lugar expreso, como un Ahí existencialista²⁰ que reconoce como sujeto y fundamento de todos sus predicados a esta entidad sico-física individual en que radica la conciencia humana de su Ser. Como un Ahí sedicioso donde el Hombre-Autor es arrojado como cualquier asteroide en espera de la muerte; porque su Ser es un Ser hacia la muerte (el Sein zum Tode de los alemanes). De esta manera limitado espacial y temporalmente, su Ser-Sein se transforma en un Ser ahí y ahora, esto es, en un Dasein, o lo que equivale a decir: Ser en el Chaco, en Asunción, en el Paraguay, en el mundo; y además, Ser ahora, en el tiempo. Las posibilidades de desarrollo de este Dasein pueden ser ilimitadas según la manera de relacionarse con el Dasein de otros hombres o con el mundo que lo circunda. Pero también conlleva la responsabilidad de escoger los instrumentos idóneos que le

permitan dar significado a su propia existencia, llenar el vacío con un sistema de valores que le sirvan de estribo para producirse de manera auténtica. Así, cuando el Dasein del autor, que obviamente es el narrador de "A ratos perdidos," pero que también se hibridiza en este deuteragonista llamado Arturo Busar, no encuentra los medios adecuados que satisfagan su conciencia, sobreviene la frustración, el desaliento existencial, la alienación del hombre por el medio ("El hombre es...un ser que nunca tiene la cabeza donde está su cuerpo. De ahí su infelicidad, su eterna desesperación"). Y como consecuencia surge la necesidad de hallar mecanismos compensatorios que sean capaces de sacarlo o devolverlo velozmente al círculo humano, a una confrontación definitiva con su presente. Esos mecanismos están representados en el cuento por el sentido irónico²¹ aplicado a la propia persona, por ese enfoque habitual de burlarse de lo serio para confundir el Dasein de otros hombres que afectan rigor y austeridad, y que en última instancia no son más que un medio indirecto de comunicar lo anfibológico de la verdad en el plano de la existencia.

Lo que sigue no es más que la arrogación de un mandato, más desconcertante aún, en tanto en cuanto simula una respectabilidad didáctico-moralizadora, que Arturo Busar ejerce con impertinencia, con humor negro y con una total ausencia de caridad ejemplarizante. No vacila en ofrecerse como chivo expiatorio y hacer pública confesión de sus flaquezas. Pero cuando de un salto se coloca ante el mundo engañoso, la actitud del personaje es implacable en la formulación de cargos; entonces pierde la precaución y el pudor en el decir y en la presentación de los motivos de la sátira que paulatinamente, ha ido recogiendo hasta dejarlos colocados con precisión en su lugar correspondiente. Ahí están todos a la vista como las piezas finales de un rompecabezas: el Chaco y sus

secuelas, la literatura y sus instrumentos, la indefectible promiscuidad del Gobierno y sus instituciones, y por último, la certeza de que en el Paraguay nada humano resulta ajeno.

Pero el sentido irónico en el que tanto hemos venido insistiendo, utilizado por Casaccia como media proporcional entre el humorismo epigramático y el sarcasmo mordaz, conducente a esta desafortada parodia que es el cuento en sí, se extiende hasta la firma de la carta. Efectivamente, el nombre completo de este personaje -- ARTURO BUSAR -- es el ejemplo más quintaesenciado que de ello podemos señalar, pues la combinación de las letras que integran estas dos palabras encierra un enigma gigante y violento, que al resolverse, deviene en suma y cifra de la meta buscada en el cuento: dolorosa confesión donde el autor de la carta descubre su alma y desnuda la realidad nacional en sus aspectos más sombríos.

Para demostrarlo, hemos confeccionado el siguiente esquema donde aparecen destacadas las claves del logogrifo:

(A) R T U R O	B U S A R
(RO) (TU) (RA)	
nivel nacional	(A) B U S A R (BA) (SU) (RA)
nivel internacional	A B (U.S.A.) R B A (S U R) A

En un nivel nacional, el primer paso en este proceso de indagación que proponemos, consiste en un montaje a la inversa de los elementos constitutivos del nombre ARTURO, para llegar a esa RO-TU-RA drástica con

todo lo anterior, que tanto significado adquiere en el cuento, porque hasta entonces nadie se había atrevido en el Paraguay a llevarla tan lejos como Casaccia.

El segundo movimiento de apertura en esta dirección, se produce cuando le agregamos a la inicial A del santo, la seña del apellido BUSAR; y con el verbo así formado observamos cómo se llena de contenido la intención disimulada del autor: ABUSAR indiscriminadamente de la amistad de Dora que, previa y unilateralmente se había adjudicado sin el consentimiento de la contraparte. Pero al "...vaciar sus ideas e inquietudes más íntimas en letras" con semejante incontinencia expresiva, vulnerando así la naturaleza intrínseca de la carta, Arturo Busar no está expresando otra cosa que su deseo de colocarse más allá de toda contaminación escatológica, de provocar una ROTURA definitiva con esa BA-SU-RA que en metátesis perfecta hace surgir del verbo ABUSAR.

Por otra parte, desde un punto de vista internacional, la cuestión del Chaco estaba demasiado candente como para que no se denunciaran públicamente los manejos extranjeros que alimentaron la guerra. Bajo el epígrafe de "Los intereses petroleros," el historiador Efraím Cardozo sintetiza la situación de la siguiente manera:

Una de las más importantes empresas petroleras de Estados Unidos tenía vastas explotaciones en el territorio boliviano aledaño al Chaco. Con el escondido apoyo del Departamento de Estado, estimuló a Bolivia en sus pretensiones, deseosa de ensanchar sus pertenencias con los hidrocarburos que se creía existentes en gran escala en el Chaco y para asegurar salida propia a sus productos por el río Paraguay. La preponderante gravitación de los intereses petroleros norteamericanos -- denunciada en Washington por el senador Long -- cesó bruscamente con el advenimiento de Franklin D. Roosevelt al poder en 1933. Pero desde entonces el petróleo se convirtió en un factor de las luchas de las cancellerías en torno al conflicto del Chaco. (22)

Casaccia no podía ignorar estas circunstancias que muy bien le pudieron haber servido en el proceso de creación literaria para producir este ingenioso acertijo en el que deja plasmado el tradicional ius abundi, ABUSAR, practicado por los Estados Unidos (U.S.A.) con los vecinos subdesarrollados -- BASURA -- del SUR.

No somos ajenos a los peligros que conlleva esta inventiva lúdrica, pero lo cierto es que, háyala o no tenido en cuenta Casaccia a la hora de concebir su ficción, está ahí, nítidamente desarrollada.

De lo expuesto se abre de pronto otra interrogación en cuanto a las indudables aristas simbólicas que pueden atribuírsele a la intersubjetividad disyuntiva mantenida por los sujetos básicos de la relación -- Narrador-Dora -- que en la superficie se manifiesta como un diálogo trivial entre dos amigos, pero que en el fondo no va a resultar un problema de condición individual, por ejemplo, un soldado chaqueño llamado Arturo Busar, sino colectiva. Las notas que se han ido acumulando en torno a la posición vital defendida y expuesta por cada uno de estos personajes son muchas para que en un nivel de interpretación irónica podamos prescindir de ellas o dejemos escapar los conceptos representados. Una suma de los pronunciamientos emitidos o si se prefiere, ensayando una simbología aproximativa de su totalidad, nos presenta a Dora Arrecha cada vez con perfiles más definidos como una alegoría de la decadencia y emasculación que en su conjunto padece la sociedad paraguaya a manos de una oligarquía vasalladora que pretende ser ilustrada y en cuyo ámbito, los respectivos falsificadores de la cultura y de la política quedan estrechamente vinculados. Mientras que el Narrador, por su parte, encarna la voz multitudinaria, ignorada y anónima de ese pueblo, que inútilmente clama en el desierto contra las actitudes farisaicas.

Esta aproximación explica la necesidad que tiene este Narrador anónimo de mantener abierta a toda costa, por más gravosa que sea, una comunicación constante con su interlocutora; de seguir "siendo tan buenos amigos," como recalca en el párrafo final de la segunda parte del cuento con todo el vitriolo que tiene a mano, aun a sabiendas de que "la línea azul de todos los horizontes," es decir, los intereses básicos y perentorios de todo un pueblo, apenas esté comprendida en los designios de una clase dominante preocupada solamente con el "horizonte de su vida." Pero más indispensable aún le resulta identificarse con Arturo Busar el soldado chaquense firmante de la carta, pues éste, con nombre y apellido ha logrado, además de traspasar la barrera del anonimato, hacerse reconocer por el establishment y estremecerlo hasta sus cimientos.

En ese humorista como él, "transido de padecimientos...que... siente más el dolor que el más trágico de los hombres," el Narrador anónimo no sólo se ha reconocido a sí mismo sino que ha encontrado a su prójimo; y al hermanarse con su problemática en ese angustioso grito de rebeldía, el esfuerzo del soldado chaquense ARTURO BUSAR-ROTURA-ABUSAR-BASURA, lejos de resultar baldío, por primera vez va a trascender y convertirse así, de solitario en solidario.

No hay duda, pues, de que en este cuento hay mucho de excesivamente fabricado. En su aspecto formal se sigue evidenciando el gusto por la peripecia descriptiva destinada a enriquecer la prosa con un máximo de elaboración: sin apuro, como solazándose en la tarea de lograr el párrafo amplio, rico en enumeraciones armoniosas, Casaccia se distrae gratuitamente en la tarea de acumular detalles. La sumisión al legado preciosista perdura todavía con la misma obstinación e intensidad que caracterizara la envoltura retórica de la novela y el drama que tan de cerca lo preceden.

Sin embargo, por debajo de esa complacencia formal se abre paso todo un mundo de ficción que, por primera vez en la obra casacciana, queda vinculado con sobrecogedora lucidez a la realidad histórica -- mistificada y mitificada -- en que se produce. Porque téngase en cuenta que el signo definidor de "A ratos perdidos" es precisamente su inquietante capacidad para presentarse como un debate sin concesiones sobre sí mismo como obra de arte; y a la vez, sobre la condición angustiada del ser paraguayo. Logra postular así, desde la propia creación, un cuestionamiento multidimensional sobre la literatura paraguaya, su existencia, sus limitaciones y su viabilidad. Además, el tono es demasiado irónico para no ser percibido cuando remeda las apologías desbordadas, el boquiabierto y los incienso sin tasa, creadores de tristes sub-productos literarios, que al nutrirse de ilusiones narcisistas, oscilan entre el hastío y la necesidad. Pero el cuento va mucho más allá de esta disección al tomar conciencia de la condición del escritor, ente alienado por el medio, cuya situación se vuelve cada vez más trágica y compleja por tener que renunciar progresivamente a su autonomía para caer en la mediatización más abyecta.

Simultáneamente Casaccia también instaaura un examen crítico referente a los significantes capitales de una época cargada de significados devastadores, como es la correspondiente a la última etapa de la guerra del Chaco, que en el cuento pueden entenderse como la versión más desdichada hasta entonces de los mitos subyacentes en el Paraguay. El efecto inmediato es que la guerra del Chaco, al ser extraída de su contexto cotidiano, o sea, cuando la Weltanschauung solitaria de un individuo, así como la de su especie de döppelgänger, son capaces de burlarse seriamente del maltrecho Volksgeist de todo un pueblo, entonces adquiere otra resonancia. En esa omisión deliberada de Arturo Busar, en ese "discurrir

sobre todo menos sobre la guerra," está contenida gran parte del valor de protesta que se le puede atribuir al cuento; más que político-social, debe considerarse como un grito de rebeldía contra la vida misma, contra su absurdo, que trasciende el marco de la circunstancia concreta aunque se halle necesariamente enraizado en ella.

B. El guajhú (Cuentos paraguayos)²³

El período de transición continúa en 1938 con la publicación de este libro, colección de nueve cuentos, el primero de los cuales le da título. Ya vimos como en la estimación de Francisco Pérez-Maricevich, El gaujhú es una obra que nadie tomó en cuenta cuando apareció, pero de suma importancia por constituir, según demostramos en el estudio precedente de "A ratos perdidos," no el primero pero sí el segundo adelantado silencioso en la narrativa del Paraguay. Con él, Casaccia le asesta otro contundente R.I.P. a esa tendencia estereotipada de vaciar al paraguayo en una fórmula idílica; pero en este caso, señala con acierto el crítico, procede a situar al personaje campesino en lo que es su verdadera dimensión: "un desposeído sujeto fronterizo entre la nacionalidad incipiente y la magia envolvente."²⁴ Pérez-Maricevich completa su punto de vista asegurando que:

Al negarse obstinadamente a identificar sus personajes con el convencional patrón de entonces en vigencia -- y a identificarse él mismo con ellos -- Casaccia instala en la narrativa de su país el objetivismo en la configuración del mundo novelístico (objetivismo que él logra en función de su personal distanciamiento irónico con respecto a lo que narra). Este afortunado disloque de la perspectiva hizo posible que se abrieran a la contemporaneidad estética las virtualidades expresivas de este país, y su literatura de ficción se vinculara por fin, con los movimientos narrativos hispano-americanos más valiosos. (25)

Es cierto que Casaccia no abandona todavía esa preocupación de

vigilancia aristocratizante por el buen decir;²⁶ sin embargo, en El guajhú se lanza con verdadera impetuosidad a conjugarla libremente con expresiones del lenguaje vernáculo cuyos significados prefiere salvar con llamadas al pie de página en vez de aclararlas por medio de una referencia sugeridora en castellano, como había hecho en Hombres, mujeres y fantoches.²⁷ A pesar de ello, y por más irritante que a veces llegue a resultar el método, no se debe ver en él más que una autoafirmación en la búsqueda afanosa de lo autóctono, que se percibe desde el título y permea el resto de los cuentos de manera inconfundible. Porque, en su concepción externa, "El guajhú", cuento, con sus ocho compañeros en el volumen, sí es un libro netamente típico como testimonia Josefina Plá, quien además señala otros cambios fundamentales que dentro de la narrativa casacciana se van registrando en este libro:

Casaccia Bibolini corrobora su cualidad de sobrio y se apunta una nueva: la de la observación aguda. Hay en todo el libro ese sentido de ponderación, esa sencillez descriptiva, promisoros de una madurez densa....Si hay esfuerzo de elaboración en ese resultado, no se nota. Espontáneo y sencillo, Casaccia Bibolini, en espera del momento de madurez que le traiga un mayor peso específico...ha conseguido ya ese punto de serenidad discriminadora que permite seleccionar en la profusión de ideas alrededor de un tema, las necesarias y suficientes. Selección desde luego automática, y por eso mismo, informante de cualidad literaria. (28)

Es precisamente ese universo mágico que ha existido siempre en el hombre, primitivo o civilizado, paisano o ciudadano, y que ha revestido su vida personal y de relación mediante raras capas que, con frecuencia no son perceptibles, el que Casaccia va a utilizar en El guajhú como un pretexto para extremar actitudes interiores derivadas de frustraciones o sentimientos de inseguridad, como expresión de los profundos problemas síquicos que agobian a esa masa rural orillada que da vida a los cuentos

de este libro.

Concretamente, uno de los grandes aciertos de Josefina Plá en el trabajo a que nos hemos venido refiriendo, es haberse percatado, tan pronto como el libro vio la luz, de esta ladera preocupada fundamentalmente con lo que el artista ha tomado del psicoanálisis: además de sus doctrinas, su terminología disfrazada, sus mitos, sus situaciones, y el hecho mismo de su existencia:

Parece delinear Casaccia Bibolini, en esa predilección y en la forma realmente estimable en que traza el esquema psíquico de esos personajes, una capacidad no de desdeñar para el cultivo de los aspectos modernos, breves e intensos de la novela y el cuento ...aspectos en cuya expresión -- vivimos la Era del Psicoanálisis -- toman cada día mayor parte las oscuras reacciones psicológicas originadas en las profundidades del subconsciente. (29)

Como se sabe, los intentos de interpretar psicoanalíticamente la vida y la obra de un artista han sido innumerables desde que Freud definió por primera vez la obra de arte como equivalente a sueño y fantasía o mejor, como el producto de la imaginación destinado a satisfacer un inaplacable deseo o la necesidad de mitigar un conflicto insoluble. Las protestas en contra de este principio interpretativo, sin embargo, también han sido muchas, en su mayoría provenientes de aquellos críticos que pudiéramos llamar "estructuralistas puros." Revalorizaciones y síntesis enriquecedoras han venido a solucionar en gran parte el problema de conciliar los extremos.³⁰ Ejemplo reciente de ello lo encontramos en una de las conclusiones a que arriba la novelista y crítica francesa Dominique Fernandez en un trabajo dedicado a dilucidar gran parte de las discrepancias en cuestión:

Understanding a writer, a painter or a musician is not only taking inventory of his themes and distinguishing his technical devices. This step of

interpretative work is certainly indispensable, but is only one step upon the infinitely longer and uneasy path that will lead us to an awareness of the unconscious motivations of the creative process, to a recognition of the profound solidarity which unites the life of the man and his artistic production....The veritable life of a writer is of course in his books. Unfortunately both the belief that books do not result from the infantile experience...and the insistent return to an apotheosis of the creator are...distorting.... (31)

La cita se ajusta perfectamente al punto que deseamos probar; esto es, que no solamente se cumple en Casaccia lo antes dicho, sino también que el autor es un partidario decidido del dinamismo síquico que se muestra, sobre todo, por medio de los deseos e impulsos que no actúan conforme a un orden mecánico, sino como energías vitales empujadas por una intención expresiva. ³² El propio Casaccia así lo ha reconocido. Cuando en el curso de una entrevista se le preguntó: "¿Por qué escribe?" su respuesta no dejó dudas en cuanto a la sistemática fecundación que los hechos de experiencia, con participación consciente o inconsciente, implican en su personalidad de escritor y se incorporan a la misma. "Posiblemente -dijo- porque hablo poco, soy un ensimismado y no me confieso con nadie personalmente. Entonces lo hago a través de símbolos y personajes en mis libros con ese ser anónimo y desconocido que es el lector."³³

Desde esta perspectiva, resulta obvio que en la obra casacciana precedente, esa savia vital ha estado invadiendo el plano de la realización artística de una forma u otra. Pero es a partir de El guahjú, y en ello estriba su importancia, que de manera consistente Casaccia se mete de cabeza en la idea freudiana de que hay que arrancarle al hombre sus máscaras con las que se ha constituido una defensa permanente que le oculta a la par su intimidad y la realidad. De ahí que, de una manera más encubierta que ostensible, términos tan poco comunes al léxico literario,

como por ejemplo, libido, complejos, sublimación, subconsciente, represión, regresión, demandas inmotivadas, deseos excéntricos, fobias, obsesiones, delirios, etc., tengan que aflorar de aquí en adelante en toda suerte de situaciones y formas. Es lógico, pues, que sean el mundo infantil y el de la adolescencia, los que básicamente le permitan a Casaccia, armado de una tremenda capacidad emotiva necesaria para recordarlos, asomarse muy dentro de lo que hemos dado en llamar su universo mágico en cuanto comporta y encierra en sí, la búsqueda incesante de un saber ignoto, oculto a los ojos del lector común por el velo involuntario de potencias racionales.

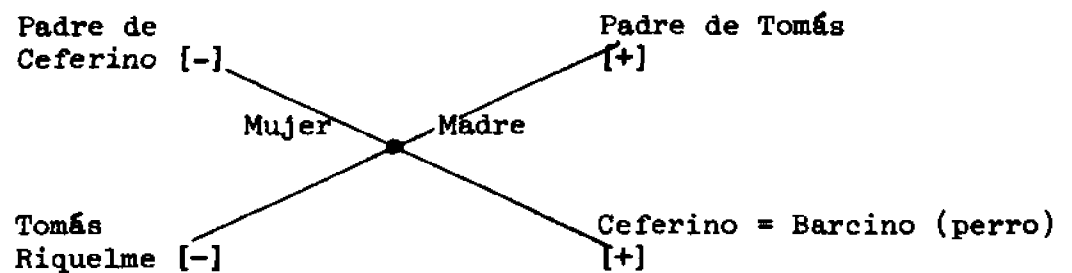
1. "El guajhú"

Es el primer asomo a ese mundo de introspección cuyo escenario natural es el pueblo de Areguá y sus inmediaciones; pero el verdadero teatro de su dinámica se encuentra radicado en el inconsciente de un hombre, Tomás Riquelme, de donde proceden las fuerzas auténticamente impulsoras de su conducta: un bien desarrollado complejo de Caín (desde niño odia a su hermano Ceferino); subsecuentemente, nace en él un fuerte sentimiento de culpabilidad por la muerte de éste, en la que, si bien la ha deseado con morbidez anímica, no ha tenido participación; y, estrechamente relacionado con lo anterior, ocurre un desplazamiento de ese enconado sentimiento de odio al hermano, hacia un elemento sustitutivo: el perro de Ceferino -- llamado Barcino -- al que finalmente mata en fratricidio simbólico, con lo cual logra eliminar para siempre la tensión padecida.³⁴

Estos son, en síntesis, los hechos básicos en que se apoya el relato, al que sin menoscabo de su hechizo artístico, Casaccia es capaz de convertir en un cuasidocumento clínico.

El autor nos va entregando poco a poco la información necesaria

para trazar el origen y desarrollo de la profunda perturbación del protagonista en la que lo reprimido y lo inconsciente se manifiestan bajo la apariencia de síntomas tergiversados que conforman el cuadro de una neurosis obsesionante-compulsiva. Situación compleja, sin duda, que de inicio podemos representar gráficamente por medio de una cruz espada, a partir de cuyo centro y extremos se facilite la explicación.



En primer lugar sabemos que "Tomás y Ceferino no eran hijos del mismo padre...así como que ambos hermanos eran copias vivas el uno del padre del otro" (pp. 11-12). Y para dejar trabada la antítesis entre ambos a un nivel popular, Casaccia añade: "Y en Areguá era proverbial decir, para subrayar la profunda diferencia entre dos objetos cualesquiera: Son distintos como Tomás y Ceferino" (p. 12). La Mujer-Madre, ubicada en el vértice de estos opuestos, más que una figura de ficción, está presentada como una fuerza capaz de haber generado ese complejo de Caín sufrido por Tomás.³⁵ Y, por último, Barcino, que con sus aullidos no sólo da título al cuento ("gaujhu") sino que se convierte en el detonador de la neurosis galopante que sufre Tomás, y a la vez, en el receptor de su agresividad cuando ésta llega al grado de obsesionante-compulsiva.

Tomás consume en Barcino el fratricidio que nunca se atrevió a realizar con su hermano Ceferino. Bajo el mecanismo bien estudiado de que el criminal regresa al lugar del hecho compelido por el deseo de re-experimentar el placer, Tomás arrastró al perro -- que lo estaba esperando

en su choza -- hasta el lago "y le hizo saltar en un bote que allí se encontraba, la misma embarcación que, en su imaginación, agujereara con una barrena" (p. 26), se hizo al agua y después la compulsión se encargó del resto; empujó a Barcino por la borda tras lo cual perdió el conocimiento:

¿Cuánto tiempo duraría aquel dulce letargo de los sentidos, aquella muerte del pensamiento, de los músculos? De pronto, su memoria llenóse de claridad. ¡Barcino! ¡El agua! Y mientras los ojos de Tomás entornábanse, como si la luz del recuerdo le resultara demasiado fuerte, hasta sus oídos llegaban, de todas partes, aúllos lastimeros, como si todo el horizonte fuese un horizonte de aullidos. Pero, cosa asombrosa, Tomás esta vez no sintió inquietud ninguna. (pp. 28-29).

Final ambiguo, como corresponde a los sectores penumbrosos de la experiencia interior (¿locura? ¿muerte?) con el que Casaccia logra suscitar una sensación de inquietud y extrañeza mediante una logradísima técnica de connotación.

2. "El viático"

En este cuento Casaccia abandona momentáneamente ese mundo complejo de la experiencia interior al que nos sometió en "El guajhú," para presentarnos, con dotes de "observador agudo," un cuadrado de la vida campesina paraguaya con toda su carga de fatalismo y de fanático apego al pasado.

Es el atardecer de un día cualquiera en el pueblo de Itaguá (geográficamente contiguo al de Areguá); el cura párroco, Esteban Escobar, se encuentra oficiando, en unión de sus feligreses, las rogativas capaces de poner remedio a la sequía que asola la región; de repente, la ceremonia se ve interrumpida por Venancio, un campesino del lugar que vive con su mujer e hijo de meses en un paraje apartado, quien precipitadamente se acerca al sacerdote impetrando auxilio: "Paí, Ramona -su mujer- omanómbotáité = Padre, Ramona se muere" (p. 35). El eclesiástico se apresta a

llevarle el viático a la moribunda; pero antes de ponerse en camino sentencia con agorera seguridad: "Recién tendremos luna a las diez" (p. 38). Una vez en la choza susurra con resignación convencida: "Ya no hay nada que hacer" (p. 39). Al rato se produce una reacción favorable en la gravedad de Ramona que el padre aprovecha para administrarle los últimos sacramentos y por tercera vez asume un papel de augur: "Ramona no manóiché-ne co pyjharé-pe = Ramona no va a morir esta noche" (p. 41).

De regreso, bien entrada la noche, y sólo en compañía de Albertito, su acólito, dos forajidos le dan muerte a tiros en medio del camino para robarle el único objeto de algún valor, el copón, al que se aferró con unción mientras susurraba: "¡Ay, Dios mío!" (p. 42).

En esta anécdota lineal y escueta que conduce fatalmente a ese sombrío desenlace, se advierte una buena dosis de ironía, poco menos que macabra; pues el padre Escobar, capaz de pronosticar con precisión casi cronométrica lo mismo la posición de los astros que la duración de la vida humana, muere sin recibir los santos sacramentos después de caminar hasta muy lejos, para dárselos a Ramona, que no va a morir esa noche. Digámoslo de paso, este es uno de los pocos sacerdotes en la extensa galería casacciana contra quien el autor no carga las tintas de una manera desmesurada como es su hábito.

Pero si hay algo que de verdad trasciende todo el cuento y pone de relieve la maestría narrativa de Casaccia, es la sensación que se percibe tras la letra impresa de que en Itaguá la vinculación vital y recíproca entre el hombre y su medio, es inexistente. Todo sucede y se rige por las determinaciones ineludibles de la fortuna, que cuando es adversa (sequías, enfermedades, etc.) se trata de conjurar por medio de oraciones públicas o privadas.

Este es el universo hostil que Casaccia nos entrega en "El viático;" pequeño mundo hecho de esencias inmutables, donde la única manifestación de cambio es el efecto desintegrador del tiempo, que no da tregua en su marcha draconiana hacia la decadencia y la muerte.

3. "La calesita de Ferreyra"

Desde sus días infantiles en Asunción, Abel Ferreyra sintió un apego exagerado a los carruseles, al extremo de que "su más vehemente deseo era ser dueño de unos pesos para convertirlos en el aire fuerte del tiovivo, azotándole la cara y haciéndole dar chillidos de gozo" (p. 51). De mayor sirvió en un barco que navegaba entre Asunción y Buenos Aires; y fue en esta última ciudad donde empezó a desarrollar una afición por este particular entretenimiento de feria "que, con el andar de los años, había de cambiarse en una peligrosa monomanía" (p. 49. El subrayado es nuestro). Sin ninguna pesadumbre rompió el compromiso matrimonial con su primera y única novia, por haberse negado ésta a subir a un carrusel, considerando que eso era una ocurrencia ridícula y "que le bastaba con hallarse contra su voluntad en este inmenso tiovivo del mundo" (p. 50). Cuando dos meses después Ferreyra supo del suicidio de su ex-prometida, acuñó la frase: "Los suicidas son seres atacados de vértigo por el tiovivo del mundo" (p. 50), idea que llegó a desarrollar de una manera tan tenaz, "que se le volvió una verdadera obsesión" (p. 50. El subrayado es nuestro).

Finalmente, Ferreyra se hace de un tiovivo y por cinco años venía recorriendo con él pueblos y aldeas; y hasta en dos ocasiones "se había atrevido a llegar hasta Asunción, y había hecho girar su tiovivo en plena plaza de la Constitución" (p. 48).

El episodio que realmente echa a andar el cuento comienza en Caacupé, adonde llega Ferreyra con motivo de celebrarse la fiesta de la

virgen de la Concepción. Con él viene, desde luego, "la calesita," y además, su ayudante Sinforiano, que le servía desde hacía tres años y quien había --igual que su amo-- desarrollado un cariño poco usual por el artefacto. Esto dio origen a celos, disputas y resentimientos, que terminaron con el despido de Sinforiano después de que éste, en venganza por el trato que le había dado su patrón, hizo desaparecer temporalmente la armazón de la calesita. Pero Sinforiano no se resigna a separarse del objeto amado; se queda en el lugar tres noches y tres días, y cuando Ferreyra abandona la feria, sigue tras él, hasta que en determinado momento lo ataca, primero a pedradas y posteriormente a golpes, hasta vencerlo y robarle la calesita. Los vecinos de Caacupé, que conocían bien a Ferreyra, "al tener conocimiento de su malandanza púsose un grupo de ellos, cual juaría, a husmear y escudriñar los contornos; pero por ningún lado descubrieron vestigios de Sinforiano ni de la carreta [que cargaba la calesita]" (p. 61).

Es patente que con la figura de Ferreyra y su ayudante Sinforiano, Casaccia nos quiere llevar de nuevo al campo del psicoanálisis bajo la cobertura literaria. En ambos personajes se manifiestan perturbaciones síquicas bien definidas, caracterizadas por una idea fija, de tipo compulsivo, de la cual no pueden liberarse mediante procesos conscientes. Ahí están las palabras "monomanía y obsesión" que subrayamos intencionalmente, usadas por el autor con sus respectivas expansiones y resultados, para probarlo. También se evidencia un proceso de sublimación de la libido de Ferreyra, pues cuando rompe su compromiso amoroso, lo único que hace es convertir la necesidad en virtud, desviando un instinto (el sexual) de su fin propio (la novia), para dirigirlo (según su imaginación creadora) a fines más nobles y elevados (amor por la calesita). Y, esa inconformidad claustro-

fóbica de la novia que termina en suicidio, ¿no es acaso un extenso tema para la especulación siquiátrica?

El cuento se abre in media res cuando la sublimación ya era un fenómeno consumado:

Hecho peregrino, estrambótico, Abel Ferreyra le había tomado una afición extremosa a su tiovivo, como si fuese un ser de carne y hueso. Mostraba para él ternezas y solícitas atenciones. Como las cosas poseen el grado de realidad que nosotros les damos, el tiovivo de Ferreyra, había cobrado a sus ojos, con el andar del tiempo, tal realidad y tanta vida como los seres humanos que andaban a su alrededor. Danzaba vertiginoso en las funciones patronales de los pueblos campesinos, reía alegre e infatigable, sin perder nunca su buen humor....En fin, para Ferreyra su 'calesita' bailaba, cantaba, reía y le acompañaba fiel por todos los caminos. ¿No era, pues, natural que hubiese hecho nacer en su alma sentimientos y afectos tan arraigados? (p. 47. El subrayado es nuestro.)

Además de señalar las cualidades humanas que en gigantesca propopeya adquiere "la calesita" en el pasaje anterior, Casaccia pone en juego ese elemento de magia imaginativa que casi siempre hará depender de la realidad psicológica individual ("como las cosas poseen el grado de realidad que nosotros les damos...."). Para corroborarlo, un poco más adelante insiste en que: "Ferreyra miraba a su tiovivo con ojos de niño, y lo hermoseaba en su imaginación. Todo lo trastocaba con su fantasía y su poder para forjar ensueños; y tan era así que, según él, cada pareja de cuatro caballos tiraba de un cochecito" (p. 48).

Es decir, inclusive "la calesita" que le da título al cuento cae dentro de esa realidad imaginaria que despliega Ferreyra, que no está, pero que él hace existir para Sinfioriano y para nosotros. De ahí que, para llamar la atención, la palabra calesita aparezca constantemente en el cuento entrecomillada y en bastardilla, ya que no es otra cosa que ese quimérico "cochecito" tirado por los caballos del tiovivo de que nos

habla el pasaje antes transcrito.

Pero Casaccia no quiere que nos perdamos por mucho tiempo en la enajenación literaria, y de inmediato nos remite, a costas de dos interrogaciones, al plano de las motivaciones de la conducta humana por elementos reprimidos del inconsciente: "¿De dónde, de qué rincón oscuro de su alma...nacía este fugitivo recuerdo? ¿De qué instante olvidado de su pasado venía aquel postillón y aquel suntuoso carruaje, que pasaba por su mente levantando polvaredas de ensueño?" (pp. 48-49).

Una respuesta conclusiva en cuanto a la etiología de la conducta de Ferreyra y por extensión, de Sinforiano, se nos escapa por razones obvias. Sin embargo, lo que sí vamos a demostrar con el texto a la vista es que dichos procederes le sirven a Casaccia para trasponer literariamente un tema freudiano capital que el maestro vienés desarrolló básicamente en su obra Totem y tabú:³⁶ la escena primordial de la rivalidad Padre-Hijo frente a la Mujer-Madre, en la relación Ferreyra-Sinforiano-"calesita."

Esa concepción freudiana de que parricidio, incesto y antropofagia son los crímenes primitivos de la humanidad, es desarrollada por Casaccia en este cuento de una manera hábil e inteligente; y para ello no vacila en servirse libremente de todo cuanto le brinda el psicoanálisis sobre el complejo de Edipo³⁷ y el totemismo.

La primera etapa que se cumple en el proceso es la del patriarcado tiránico, la instauración del totemismo y la aparición de los tabús: "Pero ese apego y afeción que Sinforiano...tenía por el tío vivo volvióse tan absorbente, que Ferreyra comenzó a sentirse como disminuído; y dos o tres veces hubo de poner coto a inclinación tan fuera de lo normal" (p. 54. El subrayado es nuestro).

Esa "inclinación tan fuera de lo normal" no es más que una

evidente manifestación del impulso edípico encaminado a la posesión de la Mujer-Madre y destrucción del viejo patriarca ("que comenzó a sentirse como disminuido"). Éste, que ve en peligro los atributos más ostentosos de su poder, para protegerse eficazmente, tendrá que apoyarse en el tótem positivo y conjurar por el tabú prohibitivo, los peligrosos asedios del macho joven. Por eso Ferreyra "no consentía, y en ello entraba por mucho los celos, que su sirviente demostrase más atención y cariño hacia 'la calesita' que él, su propio dueño" (p. 54).

Esta actitud tiránica y censora encaminada a preservar la personalidad del patriarca, así como la integridad de la Mujer-Madre, de cuanto les pueda ser nocivo o rozar, desencadena la rivalidad Padre-Hijo: "Ambos, pues, en una lucha sorda, se desvivían e industriaban por mostrar más diligencia en su cuidado. Esta rivalidad los arrastraba a continuas disputas" (p. 54).

En su marcha decidida hacia el parricidio y la castración patriarcal, Sinforiano cuestiona sin descanso los privilegios del padre. De ahí que cuando en cierta ocasión a Ferreyra se le olvidó cubrir durante la noche unos caballitos para protegerlos del relente: "Sinforiano no pudo sofrenar su irritación y, con rostro alterado inculpó a su patrón -añadiendo para sus adentros: -Si la 'calesita' fuese de mi propiedad no se hallaría en el abandono en que está" (p. 54).

En otra instancia la disputa se origina por el color con que debían pintarse los caballos. Mientras Sinforiano era partidario de que todos fuesen en negro, prevaleció el criterio de Ferreyra en cuanto a la multiplicidad de colores, incluyendo el negro:

Desde ese momento [Sinforiano] alimentó un rencor hondo contra su patrón, y cuantas veces pudo le hizo sentir su desprecio y le demostró que le sobrepujaba en amor al tío vivo. De noche se echaba a

dormir, apartado del resto, junto a los cuatro caballos pintados de negro, y sólo dejaba que los montaran mujeres, porque ellas trepaban con prudencia y no raspaban la pintura (pp. 55-56. El subrayado es nuestro).

Prescindiendo de las múltiples interpretaciones que tradicionalmente ha recibido el caballo como símbolo sexual,³⁸ consideramos que en el presente caso la afinidad y comportamiento de Sinforiano con esos "cuatro caballos pintados de negro" significan una exteriorización del sexo reprimido que todavía no ha alcanzado su objetivo; pero que a la vez, se mantiene vigilante de que otros machos del clan no se acerquen a la Mujer-Madre. Con esta medida profiláctica se ahorra dos fases dilatorias y violentas en la consecución de sus ideales: el fratricidio, y la exogamia, equiparable esta última a las cacerías de hembras que verificaban los jóvenes de los clanes primitivos o, de una manera más refinada, en la leyenda clásica que narra el rapto de las Sabinas. Por ello, aunque "el primer impulso de Sinforiano...burlado y humillado, fue abandonar a su patrón...sintióse sin fuerzas para alejarse de la 'calesita' " (p. 55). En los confines de esta sociedad tenía, pues, que canalizar todas sus energías combativas; y estas no se hicieron esperar cuando, en un simulacro del banquete totémico, necesario para incrementar su valor, hizo desaparecer durante la noche la armazón del tiovivo, colocándola al otro extremo de la plaza.

Si en los tiempos de la horda se había castigado a los hijos más audaces o díscolos como responsables de este banquete prefigurador del parricidio, a Ferreyra no le costó ningún trabajo despedir a Sinforiano "olvidando que aquel muchacho se había encariñado tanto o más que él con la 'calesita,' y que no se resignaría fácilmente a vivir lejos de ella" (p. 57).

Ese acto desesperado precipita la consumación irremisible del

parricidio seguido del incesto edípico que se pone de manifiesto en el siguiente párrafo:

Sinforiano desde lo alto le arremetía con una lluvia de piedras....Había, pues, de una vez por todas, que decidirse a ir en busca del enemigo....Sería cuento de nunca acabar referir...los mojicones, patadas y tarascazos que se dieron ambos....En suma, fue una pelea de lo más reñida...que terminó, como era de esperarse, con el triunfo del más joven y esforzado. Sinforiano dejó a su antiguo amo en tierra, medio desmayado, cubierto de chichones y arañazos (pp. 60-61).

El rito de Totem y tabú queda así cumplido con la obtención irreversible de la Mujer-Madre-"calesita" (incesto edípico) y la aceptación de la derrota por parte del patriarca despojado de sus atributos (castración-parricidio).

El cuento termina con uno de esos finales abiertos que tanto seducen a Casaccia: "Tal vez, más tarde, Ferreyra ya sano y bueno, haya dado con su rival en el amor de los caballitos" (pp. 61-62), como indicando que el ciclo, igual que el tfo vivo, sigue girando; y que si tal eventualidad llegase a ocurrir, Ferreyra no sería más que un simple observador del mismo espectáculo que le tocó vivir a él.

4. "El mayor"³⁹

La indudable filiación política de este cuento sorprende pasajeramente por el giro brusco que esta temática representa en el contexto general del libro. Con mano firme Casaccia practica una biopsia sobre ese gran cáncer en perpetua metástasis que en el Paraguay son las revoluciones y cuartelazos producidos por aquellos que invariablemente aspiran a regir los asuntos públicos del país como si se tratara de un lucrativo negocio privado. Y nos entrega, en escorzo, una de sus secuelas, en la persona y actividades delictuosas del llamado Mayor Rómulo Elizalde.

Desde el comienzo del cuento el autor penetra en el fondo de

la situación exhibiendo los antecedentes etopéyicos del protagonista: "tenía más de bandolero que de revolucionario;" "desde largos años atrás intervenía en todas las rebeliones militares;" "había pertenecido al ejército regular, donde alcanzó el grado de capitán y del cual fue rebajado, después de una revolución fracasada, que si no, hoy hubiera ostentado los galones de general" (p. 65). Operaba el mayor Elizalde en una región lejana, San Estanislao, una de las últimas reducciones jesuíticas fundada en 1749; y en ella "mandaba con la autoridad y la dureza de un señor de horca y cuchillo." Una de las motivaciones que lo impulsaba a obrar con mayor desafuero era el simple conocimiento de que en Asunción había estallado "un movimiento revolucionario;" entonces, como un mercenario ciego, a quien deja sin cuidado la causa que sirve con tal de que triunfe la sedición, se dedicaba a subvertir el orden con redoblado empeño lanzándose "al campo seguido de sus hombres, toda gente de mala calaña y merecedora de la pena capital;" "atacaba aldeas, arreaba ganado de las estancias circunstantes y preñaba mujeres" (Las citas son de la p. 66).

Para enfatizar más el carácter aleatorio, espurio y desintegrador de las asonadas castrenses, Casaccia destaca por contraste, de entre todos los lugartenientes del caudillo rebelde, la peculiar situación del teniente Alderete:

...casi barbilampiño, alto, delgado, recorría de vez en cuando con la mirada los espesos y altos muros de follajes...como si quisiera saltar por encima de ellos. Soñaba día y noche con escapar de esa cárcel de malezas y árboles, cuyo vaho húmedo...le ahogaba. Rayaría en los veinte años de edad, y era cadete cuando se produjo la revuelta que lo arrastró con otros compañeros. El teniente Alderete, después de derrotadas las tropas revolucionarias, no sabiendo dónde ir, tuvo que continuar con aquella banda, contra su voluntad (p. 68).

A pesar de su corta edad y de su condición --impuesta-- de tráfuga, es el único miembro de la banda capaz de funcionar como la

contrafigura del mayor Elizalde, disentir de él en aras del sentido común y el respeto mínimo debido a la personalidad humana, desafiar el principio de autoridad y obediencia debida por razón de rango, y, finalmente, sucumbir indefenso ante la fuerza abrumadora de las circunstancias.

La acción del cuento se inicia cuando la banda de facciosos acaba de escapar milagrosamente un asedio que le había impuesto una columna de tropas leales al gobierno. En un golpe de astucia el mayor Elizalde decide contratacar en pinza el pueblo de San Joaquín, otra de las últimas reducciones jesuíticas establecidas durante la colonia, donde podrían encontrarse las tropas leales que le venían dando caza. Mata al sub-comisario de un tiro; permite que sus huestes depreden el pueblo; y personalmente se instala en la casa de un vecino respetado y principal del pueblo, don Miguel Zuñagazú, "español venido a estas tierras hacía muchos años" (p. 75) de cuya hospitalidad abusa de obra y de palabra. Hacia el final del cuento lo que más impresiona es precisamente esa broma diabólica que, en venganza gratuita el mayor Elizalde le gasta a don Miguel: "la quema de Judas" como se le conocía, consistente en pretender que lo iban a quemar vivo en la plaza pública cuando en realidad lo habían rociado con agua en vez de kerosén.

Al día siguiente de los hechos relatados: "la partida de facciosos dejaba atrás los últimos ranchos de San Joaquín" (p. 87), para seguir indefinidamente en ese círculo vicioso que Rubén Bareiro Saguier cataloga de exilio interno.⁴⁰

Esta es la segunda ocasión en que Casaccia intenta representar el mal absoluto como fuerza irrefrenable que, al salirse de madre, se lleva de encuentro cualquier tipo de ordenamiento que le salga al paso. La primera vez fue encarnada por José María, el antagonista de su pieza

dramática El bandolero. En aquella ocasión sostuvimos que la única función de este personaje, como la del Id, consistía en la descarga constante e instintiva de excitación; juicio que por demás, conserva toda su vigencia aplicado al protagonista de este cuento. Sin embargo, en el caso de El bandolero, Casaccia no quiso o no supo sustanciar los mecanismos mentales que llevaron a José María a convertirse en un descompensado social. En cambio, ahora Casaccia sí se preocupa por establecer una inteligible relación de causa-efecto en cuanto a los desajustes síquicos de su protagonista. El mayor Rómulo Elizalde evidentemente padece un complejo de minusvalía que trata de ahogar mediante supercompensaciones, patentes en ese insaciable afán de simular poder, mando y violencia, que despliega constantemente para demostrarles a los demás y a sí mismo su pretendida superioridad.

5. "Ciriaco"

Un episodio temprano de la vida de Casaccia en Areguá ha sido la fuente de inspiración de este cuento:

En este pequeño lugar campesino he vivido largas temporadas, atesorando...infinidad de recuerdos, tristes unos, risueños otros, que hoy voy desparrramando en mis libros. Entre mis compañeros de vacaciones, todos muchachos aregüeños...el que más grande admiración despertaba en mí, porque no le temía a los trasgos, burlándose de ellos, era un rapaz que se llamaba Agustín, tostado por el sol, robusto, con greñas siempre al aire. Su más alta hazaña era meterse al atardecer en el campo-santo, caminando como si tal cosa, mientras yo y otros muchachos lo mirábamos con el corazón metido en un puño, desde el otro lado de la cerca, a la espera que de un momento a otro se levantase algún muerto de su hoyo y se lo llevase consigo a lo profundo. Pero...una tarde, junto al arroyo y a la vista de todos nosotros, un tembladal...se lo fue tragando poco a poco. Fueron vanos todos los esfuerzos que hicimos para salvarlo.... (41)

A los treinta años justos de haber escrito lo anterior, Casaccia le dedica a Areguá una estampa evocadora a la que ya nos hemos

referido, bajo el título de "¡Oh, tierra que respira!" donde, refiriéndose concretamente a la temporada de verano, dice:

En esos días sueño con estar junto a un arroyo...; pero no junto a un arroyo cualquiera, sin pasado ni historia mía, sino cerca de ese arroyo que corre por los fondos de la casa de Feliciángeli, y muy próximo al Ycuá, donde la mujer de Genaro sacaba agua...; al pie de ese arroyo...que en su andar a través del pueblo se reposa en un tajamar, donde mi amigo Agüí bañaba su cuerpo tostado.... (42)

Veamos cómo se produce la trasposición literaria de esos recuerdos en "Ciriaco," cuyo tema es un giro violento a lo que Josefina Plá ha llamado "cuadro impresionante de un complejo hecho de oscuras ansias homicidas."⁴³

El cuento es un caso típico de sibling rivalry llevado a sus máximas consecuencias; la norma de conducta por la que rigen los adolescentes que participan en los acontecimientos aquí narrados es follow the leader or else. Se sigue al cabecilla con tal de compartir la admiración e interés que sus actos intrépidos despiertan; pero también se le obedece para no ser objeto de sus afrentas y escarmientos. La otra cara o modalidad que adopta ese else consiste en eliminar al líder para que las inhibiciones del más débil cesen y pueda recobrar sus funciones naturales en la vida.

Esto es en resumen lo que ocurre en "Ciriaco" cuya acción sitúa Casaccia en el pueblo de Caacupé, a unos veinticuatro kilómetros aproximadamente al este de Areguá. Pero allí también había un tajamar y en él se encontraba Agustín (Agüí en guaraní) con sus quince años y todos los rasgos auténticos, "el mayor de entre todos" los muchachos, quien esa mañana "corrió por la orilla y se zampuzó en el agua clara" (p. 92): "Sus compañeros seguían sus movimientos con admiración....Se encontraba en la parte más profunda, donde sus camaradas de travesuras llegaban con

temor. Agustín era osado, animoso, fornido, dominador. Los arrapiezos de la comarca le eran dóciles y le admiraban..." (pp. 91-92. El subrayado es nuestro).

Ciriaco, dos años menos que Agustín, es el único que de una manera pasiva, fría e indiferente se atreve a desafiar la autoridad del jefe. Con un miedo cervical, posiblemente superior al que sentían todos sus compañeros juntos, recurre a un género de conducta cuyo objetivo fundamental es idéntico al de Agustín, pero con signo contrario o sea, llamar la atención, ocupar el centro del interés: "Ciriaco, de trece años,...no le prestaba acatamiento tan rendido, y hasta solía mostrarle abiertamente arisquez y frialdad...y no se cuidaba poco ni mucho de recatarse esta malquerencia. Por lo común, Ciriaco andaba solo, y, de vez en cuando, buscaba la compañía de los otros. Era arisco, taciturno y seco en el trato" (p. 92).

Este temperamento antisocial y apocado para las hazañas que demandaba el grupo constituye un reto tácito que pronto encuentra eco. Agustín le dirige un par de dicitos cuando Ciriaco rehusa exponerse a los peligros físicos de nadar hasta la parte más honda del tajamar y prefiere seguir replegado en sí mismo. Ciriaco parecía sentirse disminuido entre los demás, lo que explica su habitual tendencia a la soledad y a la introversión, en donde, a no dudarlo, encontraba un refugio para escapar a esa molesta situación.

Vislumbrado así la idea de su fracaso, que le impacienta y desespera, aflora a su conciencia un sentimiento de rechazo con deseos de daño hacia el causante de dicha actitud emotiva, según podemos colegir de la omnisciencia casacciana: "A veces, un pensamiento inconfesable revoloteaba por su ánimo, y pensaba que bien podía suceder que uno

de sus camaradas, tal vez el mismo Agustín, se fuese a lo hondo para siempre" (p. 94), como efectivamente ocurrió con este personaje en la vida real. Y cuando finalmente Agustín se le acerca para obligarlo por la fuerza a sumergirse en el agua, Ciriaco "volvió a sentir dentro de sí el revoloteo de ese oscuro y aciago deseo de la muerte de Agustín" (p. 95). No le importó recibir el castigo por sus actos de terquedad, rabia o desobediencia; prefirió pagar por estos gastos de guerra con tal de mantenerse firme en ese "odio de alma ingenua, que sale de madre y lo anega todo" (pp. 95-96). Pero a la vez, Ciriaco comprendió que todos sus esfuerzos para olvidar el amargo pasado serían inútiles mientras tuviese que coexistir con Agustín. Esa tarde había corrida de toros en el pueblo y ya repuesto del accidente que sufrió esa mañana a manos de Agustín, Ciriaco se encamina junto a su madre a la plaza. Es entonces cuando en su inconsciente tomó cuerpo el impulso agresivo, el deseo de librarse de esa pesada carga, que ejecuta durante el espectáculo: "No se pudo contener, fue como si una fuerza poderosísima le impulsase...y le dio un empujón....El otro hizo ademán de asirse a algo pero sus manos se movieron en el vacío...fue a dar en tierra a los pies del toro....En seguida, bufando, empezó a cornearle sañudo....Alzaron el cadáver de Agustín y se lo llevaron" (p. 104).

Vivencia síquica de sentimientos intensos con expresiones motrices que cristaliza cuando la situación supera las posibilidades del sujeto, aumento de la sugestibilidad, disminución del control voluntario y crimen cometido en pleno paroxismo. Todo esto ocurre en breves instantes ante la necesidad que tiene Ciriaco de afirmar su Yo vital, de rehacer su vida, de ser otro que en este caso es un rencuentro consigo mismo. Al final, "Ciriaco contemplaba todo con desvarío" (p. 104); pero antes,

seducido por la visión de Agustín dando volteretas por los aires: "Sintióse lleno de júbilo cuando pensó en la felicidad que disfrutaría...." (p. 103-104).

6. "El tropiezo de Felipa"⁴⁴

El paí Martín combina magistralmente los deberes de su ministerio con una desenfrenada actividad sensual; y en todo el proceso de narrar los sentimientos que dirigen su conducta, hay escarnio, sátira, sarcasmo, improperios, imprecaciones, maldiciones, blasfemias, violencias físicas y quemantes sermones contra la vulnerabilidad moral de los hombres específicamente referida al sexto mandamiento.

La anécdota de este cuento no puede ser más simple ni su lenguaje más directo; pero en esas características reside precisamente el secreto de su valor como documento humano.

Felipa, joven de diez y siete años vivía en franco amancebamiento con el padre Martín. Pero una noche comete el desliz de entregarse a Pascual, "selvático...fornido y amigo de refocilarse con las mozas de la comarca" (pp. 108-109). Su tía Elizarda Patiño, ante el temor de que el cura se enterase del hecho y de perder las prebendas que las relaciones cura-sobrino le reportaban, concibe, aconsejada por una vecina, hacérselo saber bajo el secreto de confesión. Felipa accede a regañadientas; pero apenas había comenzado a reconocer su pecado con verdadera contrición, cuando "el paí Martín,...descargando un fuerte puñetazo contra la rejilla...hizo rodar a Felipa por los suelos" (p. 116). A continuación le aplicó otro puñetazo "al par que clamaba rojo de ira: ¡Putá! ¡Mil veces puta!" (p. 117).

El domingo próximo el sacerdote dio rienda suelta a toda su rabia en un sermón colérico e iracundo que pronunció en guaraní para que

su efecto fuese más demoledor, y que remató de la siguiente manera:

"Pobres de aquellos que pecan contra el sexto mandamiento. Dios no tiene piedad de esos infelices, traidores, miserables, ¡descastados!...!Condenación para los que se dejan arrastrar por el pecado de la carne! ¡Que se cuiden! Cuando menos se lo esperen la justicia de Dios los aniquilará...." (pp. 118-119).

A la semana siguiente se produjo una conversión total --transubstanciación-- de la justicia divina en humana: Pascual, macho primitivo y pecador insigne, recibió un escopetazo.

Al contarnos los tropiezos del padre Martín (y no los de Felipa), el autor ha tratado de arrancar a éste su máscara y dejar al desnudo su intimidad de ser humano; su pecado es tanto o más de soberbia -- hubris -- que de lascivia; y para exponerlo, parte de la base de que la solución fisiológica sexual que el sacerdote tiene que realizar a escondidas, manejando situaciones de subterfugios, y extorsionando para ello los principios religiosos, lo llevan a reaccionar cínica y despóticamente sobre su grey.

Por otra parte, frente al carácter pasional del padre Martín, que domina ampliamente, se destaca el flemático de Felipa, objeto sexual de libre disposición e indiferentista ante la situación en que se encuentra, la cual acepta con una total inmovilidad psicológica: es la amante del cura, se acuesta con Pascual y aunque en realidad "Quien de verdad cautivaba su corazón era González, el jefe de policía..." (p. 112), acepta sin distinguos los favores de cualquiera sin incomodarse.

Ante un panorama como este, Josefina Plá es de los primeros críticos que aprovecha para señalar, quizás con un poco de exageración y chauvinismo femenino en la última parte de su apreciación, que: "El

alma femenina paraguaya es hasta ahora algo psicológicamente casi inédito en literatura....Aunque humorísticamente, en ese cuento, Casaccia Bibolini se enfrenta con la mujer paraguaya de carne y hueso. El día en que se enfrente con ella dramáticamente...habrá surgido la primera novela maestra en nuestra literatura."⁴⁵

7. "La pora"

Uno de los recursos favoritos de Casaccia y que con mayor frecuencia va a utilizar en su cuentística venidera consiste en la incorporación de hechos inhabituales, absurdos, insólitos, extraños, que irrumpen en las escalas de lo cotidiano y acostumbrado. Así, el presente relato, donde la eficacia mágica del mito y su aceptación por la colectividad, se ponen de relieve desde el título: la pora que equivale a fantasma o duende. Y los personajes que se enfrentan con ese fenómeno son seres que se aferran a un sistema de vida rutinario, que aceptan la presencia de un elemento inexplicable, y que tratan contra toda lógica de asimilarlo a lo normal, no obstante la aprensión que les produce.

Fernando Pacheco había llegado a la estancia "El Tuyuyú" a los cinco años llevado por un viajero piadoso, y la acción del relato comienza cuando ya cuenta diez y seis de edad. Pero antes, Casaccia aporta los datos salientes de su protagonista para que la conjetura y especulación que se hagan no caigan en el vacío. Brígida, la presunta madre de Fernando, era la mujer de uno de los peones de la estancia; y un buen día, inesperadamente, huyó con otro, "matrero en estos lances y avieso de ánimo" (p. 123). Tiempo después se supo que "había muerto asesinada en el pueblo de Pedro Juan Caballero por su querido, y que éste cruzó la frontera huyendo de la policía" (pp. 123-124). ⁴⁶

Este es el recuento histórico de Fernando, que aliñado con un

poco de "fábula" y otro de "conseja," llega a su conocimiento y le hacen desenterrar episodios olvidados de la infancia pasada junto a su madre, sobre todo: "...su figura de una enjutez extraordinaria y su faz consumida, las que tenía siempre presentes, y se le habían vuelto una especie de obsesión, tanto que dos o tres veces, yendo de camino, le acaeció, viendo a algunas mujeres por atrás, imaginar que eran su madre y adelantarse, llevado por un movimiento irresistible, para verles la cara" (p. 125. El subrayado es nuestro).

El párrafo encierra sentimientos de ansiedad respecto del futuro, caracterizados por una mezcla de esperanza y miedo que todavía no han llegado a la superficie. Asimismo revela en Fernando el brote de una personalidad encerrada en sí misma, no sociable, absorta en su fantasía, que va a dar lugar a una vida emocional disociada desde el momento en que se le aparezca esa "pora," "mujer alta, de gran delgadez y color moreno, llevando el pelo suelto y el manto caído sobre los hombros," poseedora de "una voz melodiosa, de peregrina dulzura," diciéndole: "Yo soy tu madre" (pp. 125-126).

Darío, el capataz de la estancia no quiso de momento dar pábulo a la relación hecha por Fernando. Sin embargo, en su fuero interno se abrigó un temor supersticioso y sobrecogedor que trató por todos los medios a su corto alcance de racionalizar para deshecharlo. Pero no pudo; y menos después de consultar el caso con su amigo Domingo, "un viejo y respetable estanciero de la comarca" (p. 127), a quien desde siempre le pareció natural aceptar los hechos maravillosos como realidad ordinaria en su devenir. El pánico cunde entre los moradores de "El Tuyuyú" y desde entonces Darío quedó convencido de que "el alma en pena de la madre de Fernando era un habitante más de la estancia con quien

había que contar de allí en adelante" (p. 129). De inmediato, la ocurrencia de todo suceso adverso -- y fueron varios -- quedó vinculada al espectro que rondaba el lugar; lo que provocó en el capataz una reacción violenta en contra de Fernando a quien castiga sin piedad no sólo física sino -- peor -- mentalmente, obligándolo a dormir en el corredor de la casa sin que de nada valieran las súplicas en contrario del muchacho. El fantasma regresa; el shock emocional deja su huella indeleble y el desarrollo síquico de Fernando se detiene, sólo para devenir en una especie de vegetal idiotizado. Dentro de la incapacidad padecida, sólo un vestigio de razonamiento proveía a su existencia: "un rencor fuerte e inextinguible hacia Darío, un odio que ocupaba toda su vida y que era su único sentimiento humano" (pp. 135-136). El desenlace trágico se produce cuatro meses después cuando en tono de broma un peón le dice a Fernando que Darío lo haría dormir esa noche en el corredor. En un último acto de lucidez, como defendiendo el último residuo de su Yo aniquilado por perseguidores externos, corrió a la casa, se posesionó de un fusil máuser, y cuando Darío apareció en el umbral de la puerta "hizo fuego una vez, dos veces, tres veces" (p. 138).

Así presentada la situación, el asunto de "La pora" comprende un conflicto interno, el de Fernando Pacheco, con profundas raíces en el pasado del cual no puede librarse. Todo consiste en una destrucción progresiva del juicio de realidad; y como consecuencia, el sujeto vivencia en el mundo externo objetos persecutorios peligrosos -- la "pora" -- que al irrumpir ponen en peligro la integridad de ese Yo que mencionábamos antes. Por eso, la representación de sus sentimientos hacia la madre son contradictorios. Sin duda, hay una adhesión afectiva hacia ella; pero simultáneamente puede temerla e incluso odiarla debido a las

exigencias e inevitables frustraciones que sufre por su causa. Darío el capataz, por otra parte, ha ido adquiriendo cada vez más la apariencia arquetípica del padre en el inconsciente de Fernando ("la bronca estampa del padre"); y hacia ese subrogado paterno deriva cada vez con más fuerza el conjunto de sentimientos hostiles vividos en relación con la imagen del verdadero padre. Lógico, pues, resulta que, Fernando, el hijo robado de su condición de hombre con la castración simbólica -- castigo que le inflige Darío el padre putativo -- le odie subconscientemente y tenga que matarlo. Si apuramos un poco el análisis freudiano, resulta muy significativo que lo haga con "aquel máuser de pie" -- indudable símbolo fálico en estado de erección -- que "pareció atraer del todo su inquieta mirada, y sus ojos comenzaron a recorrerle de arriba abajo con mudo regocijo" (p. 137).

Hasta aquí, la magia psicológica que lleva el inconfundible trademark casacciano. La "pora" como realidad mágica se materializa a través de los arabescos mentales de Fernando, lo convierten en una especie de esquizo-paranoide y terminan por producirle trastornos síquicos irreversibles que lo devoran como una leucemia.

Pero esa misma "pora" forma parte del acerbo cultural paraguayo; es un hecho real-imaginario que procede de una realidad histórica consagrada por las creencias mítico-legendarias de una nación, y que sin duda hacen creer en la existencia de un más allá.⁴⁷

Aunque las diferencias entre uno y otro plano de la realidad ficticia -- el psicológico y el mitológico legendario -- desaparecen en el contexto general del cuento, Casaccia insiste en aislarlos y posiblemente sin darse cuenta, definirlos claramente. Es decir, con "La pora" (cuento) estamos en presencia de un caso franco de realismo mágico o para

usar un término conceptual que se sintoniza más con nuestra particular manera de entender el fenómeno, nos enfrentamos con una experiencia literaria perfectamente adecuada a lo real maravilloso americano tal y como lo ha formulado Alejo Carpentier.⁴⁸

En cuanto a la realidad ficticia vista desde el plano psicológico ya la dejamos expuesta de acuerdo con nuestra interpretación, al trazar la trayectoria mental de Fernando Pacheco.

Casaccia desde luego no es un teórico de la literatura como tampoco tiene ninguna vinculación con la tradición surrealista. Pero en "La pora" se ajusta perfectamente al juicio penetrante de Fernando Alegría.⁴⁹ Destaca el hecho insólito -- la pora misma --; lo comenta, prueba su existencia; la narración sigue su curso; hay mucho de qué asombrarse; y el lector es capaz (aun cuando no le acompañe del todo la fe carpenteriana) de aceptar junto a los personajes la aprensión que produce lo extraordinario con total naturalidad.

Casaccia empieza por admitir que los hechos por él narrados apenas si arañan la superficie: "...pero, cuando los peones recordaban esta historia, la aderezaban con todo género de fantasías y sangrientas ferocidades, satisfaciendo así ese anhelo común a todos los campesinos de revestir lo vulgar y opaco con las galas brillantes de lo maravilloso y extraordinario" (p. 124. El subrayado es nuestro).

En el mismo contexto y casi a continuación viene la descripción que Fernando hace de la pora: "...se le había aparecido una mujer alta, de gran delgadez y color moreno, llevando el pelo suelto y el manto caído sobre los hombros....La rodeaba algo así como una neblina y al asentar sus pies descalzos sobre la yerba no la movía" (p. 135. El subrayado es nuestro).

nuestro).

Después de la segunda aparición, cuando Fernando ya ha perdido el juicio, los campesinos le "hacían preguntas para que explicase qué vio y qué trazas tenía el monstruo, el cual tanto daño le produjera" (p. 135. El subrayado es nuestro).

Pero entre una aparición y otra: "...en la estancia siguieron las preocupaciones, y era tanta la opresión y el temor de los que en ella vivían, que en los sucesos más parvos y comunes, como son el rumor del follaje, el pasturar y andar de los animales en la noche, las sombras movilizadas de los claros de luna, recelaban la presencia del fantasma y se llenaban de pavora" (p. 130. El subrayado es nuestro).

Y no era para menos que todo esto ocurriera si nos atenemos a la descripción del mito relativo a "Caagüy Pora" que J. Natalicio González nos refiere. Las citas anteriores y la que sigue tienen por objeto establecer la relación de concomitancia entre los elementos integradores de la ficción casacciana y la tradición cultural paraguaya.

Las manifestaciones antropomorfas del misterioso espíritu silvano son caprichosas y proteiformes. Es en realidad un ente femenino que puede disimular su verdadera esencia tomando otras apariencias engañosas, con el fin de infundir el terror en su contorno. En la generalidad de los casos, y cuando un fin especial no le induce a cambiar de forma, Caagüy Pora aparece a la vista de los mortales semejante a una Diana guaraní, esbelta como la palmera y ligera como el ciervo. Mujer de extraordinaria belleza, divaga por sus dominios con la cabellera suelta...y pequeños los pies, que no dejan huellas en las húmedas arenas...no se deja ver en su real apariencia sino de aquellos que la han merecido. (50)

Sin embargo, frente a esos ritos mágicos se yergue en Darío el capataz, un residuo de conciencia lógico-pragmática que se resiste a aceptar esa forma primitiva de tradición supersticiosa y, "esgrime el irrebatible [para él] argumento de que la madre de Fernando murió lejos de la

estancia...y por ende no podía parecer a cientos de leguas de distancia de su tumba" (pp. 128-129). Domingo, el viejo y respetable estanciero de la comarca es entonces el encargado de probarle lo contrario con otro suceso extraordinario y maravilloso de "poras" -- la ficción dentro de la ficción -- para lo cual: "...trajo a cuento la célebre y horripilante historia de Buenaventura, amigo de ambos..., el cual fue muerto en el Chaco. Su matador...entró a trabajar en la estancia del propio Domingo ...y ya hasta se le había olvidado su crimen cuando una noche oyeron penetrantes llamadas de socorro detrás de aquel rancho" (p. 129).

Lo que encontraron fue el cadáver del asesino de Buenaventura con "los ojos fuera de las órbitas y la cara acardenalada, y en el cuello la señal de unos dedos, que, por su longura y forma, no parecían de ser humano" (p. 129). De estas y otras conversaciones sostenidas al efecto con personaje tan digno de crédito y versado -- asegura Casaccia -- Darío llegó a la conclusión definitiva de que "...el fantasma visto por Fernando no era hijo de la fantasía ni de engañosas alucinaciones. Era, pues, todo lo real que puede ser un fantasma..." (p. 127. El subrayado es nuestro).

No solamente creemos que los juicios de Fernando Alegría sobre Carpentier le vienen justos a Casaccia, sino que, más importante aún, con "La pora" nuestro autor se adelanta con absoluta inocencia e intuitivamente -- diríamos -- en cuanto a teorizar embrionariamente (a través de sus personajes Fernando-Darío-Domingo-peones) sobre el concepto de lo real maravilloso americano; y en cierta forma, también anticipa un bautizo ("de lo maravilloso y extraordinario") con estos apelativos sinónimos de tanta vigencia en la narrativa hispanoamericana actual, aplicados a su contexto paraguayo, sobre el que se proyectan estos arquetipos del

inconsciente colectivo.

8. "La amberé"

Con este cuento volvemos a quedar inmersos en un mundo hecho de fenómenos extraños, sobrenaturales e impenetrables por los cauces de la razón. Ante ellos -- cuadro vivo en el que se proyectan propiedades fundamentales del universo físico, síquico y mítico con renovados bríos -- debemos conformarnos con inventariar y reconstruir los elementos de una situación compleja, guiados más de la intuición y la sensibilidad personal, que de la precisión.

Serafín Romero, aregüño puro:

...era un campesino basto, fortachón, curado por el sol y los recios aires silvestres. Su condición bondadosa y su natural alegre se le traslucían en el brillo risueño de los ojos...era muy apegado a la comarca, a sus habitantes y, aunque parezca raro, a los animales del pueblo, a los que conocía por su nombre y sabía de ellos al dedillo sus cualidades y resabios" (pp. 141-142. El subrayado es nuestro).

Entra a trabajar en la "capuera" de Manuel Rojas nada más que por la "pitanza" y además, por el cariño que pronto le tomó a la anciana madre de éste, ña Romualda, a cuyo cuidado y entretenimiento se entrega con verdadera abnegación.

En cierta ocasión al regresar del trabajo, su patrón Manuel Rojas mata gratuitamente de un palazo a una lagartija = amberé que tomaba el sol en la orilla del camino. Serafín le recrimina aduciendo que: "Eso trae mala suerte;" e inmediatamente le recuerda los casos de Luciano y doña Pancha, víctimas inocentes cuyos trágicos decesos se debieron al "poder misterioso que tiene la muerte de la amberé" (p. 144).

El fatum no se hace esperar y al día siguiente se derrumbaba la casa de Manuel Rojas de entre cuyos escombros extraen el cadáver de ña

Romualdo. Rojas se aferra a la realidad objetiva (que al final del cuento veremos cómo este mismo personaje invalida) y atribuye el desplome de la casa "a las copiosas lluvias de días anteriores y a lo endeble de los cimientos," pues, "culpar a la amberé de aquéllo era pura fantasía y leyenda, aunque así no pensaba Serafín," el cual "quedóse anonadado, sin fuerzas para articular palabra" (pp. 146-147). Era necesario ir al pueblo para adquirir un ataúd y tratar con el párroco. Serafín es enviado en esta misión, pero lejos de cumplirla, desaparece; Rojas, cansado de esperarle va al pueblo en su busca y, en vez de resolver todos estos urgentes problemas, es arrastrado por su amigo Celedonio Franco al almacén del pueblo, y entre vasos de "guaripola" se olvida de todo y cae en un total estado de embriaguez. Al día siguiente, cuando Celedonio y sus acompañantes llegan con el ataúd para trasladar el cadáver de ña Romualda: "Hallaron a Rojas sentado en los escombros con los brazos cruzados sobre las rodillas y la cabeza escondida entre ellos....Sólo al cabo de un buen rato ...levantó la cara, que tenía cruzada de arañazos y con salpicaduras de sangre....Pero permaneció indiferente....Hinchados y enrojecidos se veían sus ojos, como si hubiera llanteado en abundancia" (pp. 152-153).

Momentos después, los presentes quedaron sobrecogidos pues: "Una escena repugnante presentóse a sus ojos. Yacía por los suelos el cuerpo de ña Romualda, con la cara y las manos horriblemente mutiladas y comidas a tarascazos....Un trecho más allá, en medio de sendos charcos de sangre, se veían dos marranos de negro pelaje muertos a cuchilladas...." (p. 153).

Después de que Rojas cuenta lo sucedido, nos percatamos de cómo en rápido movimiento el cuento pasa del rito conminatorio (el carácter maléfico de la amberé muerta) al rito expiatorio que se deriva de la inobservancia de sus presagios:

Y fue contando con lenguaje vívido...la escena que se desarrolló entre él y Serafín a su vuelta del pueblo. Al llegar, vio a su peón, en medio de su pieza, celebrando y riendo a carcajadas el horrible espectáculo de los cerdos jugando y cebándose en el cadáver de su madre. Ciego de rabia se echó sobre aquellos animales, cuchillo en mano, y lo fue hundiendo con goce extraño, en esas carnes fofas.... Pero aún le quedaron las [fuerzas] necesarias para abalanzarse sobre Serafín....Lo que ninguno podía explicarse era el comportamiento tan insólito de Serafín...y el caso fue que ni Rojas ni los otros lograron descifrar esa risa endemoniada de Serafín frente a los cerdos" (p. 155. El subrayado es nuestro).

Esa misma tarde mientras se celebraba el entierro se apareció Serafín dando muestras evidentes de padecer una aguda perturbación mental; cuando descubrió a Rojas se abalanzó amenazador sobre él, vociferando: "Jhaé oyucá ichupé = Fue él quien la mató" (p. 159). Rojas, "queriendo poner las cosas en su punto...refirió la muerte de la amberé, deshecha por su propia mano, y el mal que esa acción le había acarreado con la muerte de su madre" (p. 160). De esta manera acepta y le da plena validez al mito que antes había querido racionalizar.

Desde ese día -- dice Casaccia -- Areguá contó con un vagabundo más; y a Serafín se le conoció como "Serafín tarová=loco" (p. 160), al que, cuando se le preguntaba algo, sólo sabía repetir entre dientes: "Fue él quien la mató."

Una vez más el autor juega con el eterno triángulo Padre-Madre-Hijo, en el que los inequívocos sentimientos edípicos reprimidos conducen eventualmente a una histeria con síntomas de conversión. Recordemos que Serafín había llegado a tomarle hondo afecto a ña Romualda; el polo opuesto a su cariño por la figura materna en su ambivalencia aparece como única explicación de su conducta. La figura que no cambia es la del macho arquetipo (que de alguna manera Casaccia viene arrastrando desde Hombres, mujeres y fantoches con el Timbé) representada en el cuento por Manuel

Rojas, de quien "no se tenía buena opinión, pues se le conocía por sujeto áspero y de malas entrañas" (p. 142). Por derivación etimológica a Rojas hay que verlo en este triángulo como padre, si nos atenemos al hecho de que es el patrón de Serafín, a quien, además, en todo momento se le designa como "mozo," "mozallón," etc., lo que hace presumir su juventud frente al dueño de la casa.

Hay también en el cuento un elemento de tragedia (entendida la palabra en su estricto sentido clásico) donde las fuerzas sobrenaturales se desatan con la muerte de la lagartija. De ahí en adelante parece que los personajes no son dueños de ellos mismos; y en este marco trágico, Serafín primero y Manuel después, al dilatar el proceso con sus respectivas conductas, se convierten en los agentes de la catástrofe (también en sentido clásico), la cual, para el lector moderno, racionalista, no se deberá, como indica el ambiente interno del cuento, a la lagartija sino a la locura de uno e indolencia del otro.

Por otro lado, la presencia de los cerdos, animales asociados en los cultos ctónicos de Grecia con los poderes infernales (quizás usados por Casaccia para darle más fuerza a lo sobrenatural) nos mueve a considerar la escena como una especie de rito mágico al que de pasada nos referimos antes.⁵¹ Precisamente es Alejo Carpentier otra vez, quien al hablar de los contextos latinoamericanos le dedica un acápite al papel que juegan los contextos ctónicos, y dice:

Supervivencias de animismo, creencias, prácticas muy antiguas, a veces de un origen cultural sumamente respetable, que nos ayudan a enlazar ciertas realidades presentes con esencias culturales remotas, cuya existencia nos vincula con lo universal sin tiempo. Su captación por el novelista debe ser ajena a todo intento de valerse de sus elementos con fines pintorescos. (El subrayado es nuestro.) (52)

Esta escena del cuento es muy extraña, mezcla de horror de tipo

naturalista (los cerdos devorando el cadáver) con un ambiente mágico, ritual, recreado con realismo por la superstición y el mito. Mito y rito que conllevan un sacrificio, el cual, bajo la diversidad que reviste está configurado siempre por un mismo procedimiento: establecer una comunicación entre el mundo sagrado y el mundo profano por medio de una víctima, de una persona u objeto destruida durante la ceremonia.⁵³

En el presente caso Serafín se erige en shaman y a la vez en sumo sacerdote. Primero, es el intérprete de los hados ("amaba a los animales del pueblo y sabía de ellos sus cualidades y resabios"); su acción, pues, tiene un fundamento: hay cosas fuera del sacrificante que lo hacen salir de sí mismo y a las que debe lo que sacrifica. Después viene la ceremonia evocadora de una naturaleza que representa fuerzas misteriosas alrededor de las cuales se han podido configurar el mito y el rito. De la posesión se pasa al trance (dominado por el espíritu maligno de la amberé) con ausencia de movimientos voluntarios y una manifestación de actividad automática y estereotipia mental. El espíritu maléfico ha asumido el control total de Serafín, "celebrando y riendo a carcajadas [celebrando=oficiando] el horrible espectáculo de los cerdos...jugando y cebándose [ceremonia] ." Por eso nadie podía "descifrar esa risa endemoniada [posesión del oficiante] de Serafín frente a los cerdos;" y al final no recuerda nada de lo ocurrido cuando insiste en que fue Rojas quien mató a su madre.

En nuestra opinión, el sacrificio, tal y como se desarrolla en el cuento, tiene una doble significación. Para Serafín es un acto religioso expiatorio que, por la consagración de una víctima (Ña Romualda) modifica el estado moral (limpieza) de quien lo realiza; es decir, la expiación sobre la víctima propiciatoria (para él) y no sobre el culpable. En

cambio, para Manuel Rojas la manifestación violenta de la consagración funciona como una sanción expiatoria, como castigo por haber dado muerte al Dios, en este caso representado por "la amberé."

9. "La sortija"

Un ambiente de celebraciones campesinas, lleno de bullicio, color y ruido de polcas tocadas con desafino es el marco que sirve a Casaccia para que su personaje Félix Martínez, "célebre en la comarca por su mala índole...y por su afición a emborracharse y doñar" (p. 164) le dé rienda suelta a su machismo esencial herido (impulsos del Id) y se produzca una confrontación violenta, hasta entonces refrenada, con Prudencio Amarilla, otro campesino del lugar que haciendo honor al simbolismo de su nombre, gozaba de admiración y respeto entre los habitantes del pueblo.

Casaccia, siguiendo su acostumbrada técnica de triangulación a la hora de concebir personajes y conflictos, nos dice que: "Este sentimiento de odio había nacido en él [Martínez] cuando la mujer que ambos requerían de amores rechazó los suyos para aceptar los de Amarilla" (p. 166).

Ese día se celebraban en el pueblo los juegos de sortija, competencia pública de rancia tradición en el folklore paraguayo,⁵⁴ en las que ambos personajes participaron. Martínez, aburrido de perder, se retira a un almacén cercano para descargar su tensión. Entretanto, Amarilla seguía acumulando triunfos y al final se presenta en el almacén para festejar, acompañado de "una mozona que traía anudado al cuello un pañuelo encarnado, obsequio de su acompañante" (p. 168). Se produce entonces la provocación directa, dicitario expresado en guaraní que equivale a una grave ofensa según aclara el autor: "Amarilla cu peteí aña mem-byré" = Amarilla es un hijo del diablo" (p. 169), grita Martínez no pudiendo controlar ni un minuto más los impulsos de su orgullo herido. El duelo

trágico hubiera cristalizado en el momento si no es por la intervención de los presentes que logran llevarse a Amarilla del almacén. Sin embargo, al día siguiente, muy de mañana, fue encontrado el cuerpo de Martínez apuñalado, en el borde de un sendero. Con irónica inocencia Casaccia asegura que: "La suspicacia lugareña malició de Amarilla; pero la verdad es que nadie supo nunca, a ciencia cierta, quien fue su matador" (p. 170). Como colofón, al que ya nos tiene acostumbrados en casos de muerte violenta ocurridos en la campiña, termina el cuento informando que en el lugar del crimen se ve "una de esas cruces humildes que se alzan a lo largo de nuestras veredas campesinas" (p. 170).

Ahora bien, lo que a primera vista parece ser un cuento criollista más, el último del libro donde el autor trata de agotar esta vena de creación, mirado con ojos más penetrantes, resulta vivísima y fecundadora de toda la simbología sobre la cual está elaborado. El simbolismo del caballo, por ejemplo, como representación de los instintos pasionales que se desbocan y agitan el pensamiento, principalmente en el aspecto carnal y en el orgullo, está perfectamente claro.⁵⁵ Había uno -- dice Casaccia refiriéndose a los caballos -- "sobre todo que, por resabio y malicia, se resistía a someterse al dominio del que lo cabalgaba," que desde luego, era Félix Martínez, quien "a duras penas logró sofrenarlo" (p. 164). Con un valor simbólico perfectamente adecuado al anterior y cuyas connotaciones sexuales no pueden ser más obvias, está usado por el narrador, el famoso juego de sortija. Las reglas son simples pero inequívicas; consisten en que el jinete, armado de una vara, al pasar galopando bajo un arco del que pende un aro o sortija de pequeño tamaño, sea capaz de ensartarla, y con el impulso llevársela de encuentro como señal de triunfo en la justa.

Ante los sucesivos intentos fallidos Martínez "sentíase penetrado de una rabia sorda ante su impotencia" (p. 165) agudizada por el

presentimiento de que "Amarilla clavaría la sortija" (p. 166) como efectivamente sucedió en repetidas ocasiones. Si se establece un paralelismo entre la conquista previa de la mujer y el triunfo que implica "clavar la sortija," se comprende que en este juego de alegorías el jinete significa la facultad razonadora, que al perderse determina, bien la estampida (ya lo vimos) o la caída del caballo, representada en el cuento por la retirada prematura de Martínez de la contienda.

El problema que Casaccia presenta en este cuento, es, pues, ni más ni menos que la lucha entre la razón y los instintos. Es lógico que estos tengan que sucumbir a manos de su contraparte aunque el hecho no llegue a comprobarse fehacientemente.

Citaremos una vez más las palabras de quien ha sido posiblemente el mejor intérprete de la obra casacciana -- Josefina Plá -- como la mejor conclusión a este resumen interpretativo que hemos intentado. Dice en un artículo bastante reciente que en este libro, El guajhú, "aparece con caracteres definidos la crítica al hombre y la circunstancia paraguaya desde el ángulo psicológico...desnudando la complejidad profunda del individuo en oposición a la bidimensionalidad de la visión conservadurista."⁵⁶ Es cierto, pero quede bien aclarado que la actitud del escritor se aparta completamente de la cultivada por el realismo reformista que caracterizó a toda una pléyade finisecular hasta bien entrado el presente siglo. Casaccia denuncia una situación social dolorosa desde la óptica señalada por Josefina Plá sin ofrecer soluciones, ni mucho menos polemizar al margen de cualquier acción o simbolismo social. Sin embargo, es la visión desmesurada y sombría la que da más fuerza e impacto a las historias; ese interés por zonas de la realidad no perceptibles a simple vista, combinadas con una innegable adhesión al terruño, aparecen integradas en perfecta

armonía e imparten al libro la unidad que lo caracteriza. Un aprovechamiento básicamente impresionista y regional con toda su vinculación a una realidad concreta y el manejo del habla popular se amalgama con la dimensión interior, psicológica, expresionista en el camino hacia formas nuevas y más definidas, que todavía tendrán que pasar por un novelette, Mario Pareda, y salir de El pozo para encontrar su verdadera y última formulación.

C. Mario Pareda.

1. Antecedentes

La génesis literaria de Mario Pareda es muy fácil de establecer aun cuando Casaccia no se hubiera preocupado de manifestarla. Thomas Case, por ejemplo, señala que el libro guarda semejanzas con el Werther de Goethe, con cuyo protagonista se identifica Mario en el curso de la novela; y añade como evidente, la influencia de L'Inmoraliste de André Gide, sobre todo en la caracterización.⁵⁸ Igualmente significativo en esta dirección resulta el epígrafe que encabeza el libro: un pensamiento de Pascal, cuya virtud principal consiste en poner al lector en ascuas sobre el tipo de lectura a la que se va a enfrentar inmediatamente.⁵⁹ Sin embargo, nadie como el propio Casaccia va a proporcionarnos una versión tan exacta sobre el proceso de gestación y alumbramiento de esta novela. Después de admitir la huella que dejó en su formación de escritor la obra de Gabriel Miró, le escribe a Hugo Rodríguez Alcalá lo siguiente:

Luego vino una época de amor insensato, absorbente por otro autor que me hizo olvidar a todos los demás. Durante un par de años leí sin cesar a Mauriac. Lo conocí gracias a mi profesora de francés que era de Burdeos como Mauriac. Al final, entremezclaba su lectura con obras de Gide. Y bajo la influencia de ambos escribí esa nouvelle frustrada que es Mario Pareda (pero cuyo personaje me persigue, pues en varios aspectos es el Atilio de La llaga). El cura,

el alma, el destino, la salvación, etc., hay muchas de las cosas exteriores de aquel escritor católico en Mario Pareda. Thérèse Desqueyroux es para mí un personaje viviente cuya figura y vida no se han borrado de mi memoria. Las veces que he ambulado por los bulevares de París la he recordado, pareciéndome que iría a verla sentada en la terraza de algún café. Y cuando pasé en tren por Burdeos la recordé con el famoso lamento de los pintores de Mauriac. (60)

El cambio de modelos literarios fue de una brusquedad sin precedentes;⁶¹ y el sacudimiento emocional que la frecuentación intensiva de estos dos escritores franceses -- polémicos de por sí y entre sí -- debieron haber producido en un escritor novel, absorto por entonces en el trabajo de encontrarle respuestas válidas a los problemas fundamentales que siempre han perseguido al hombre en un nivel espiritual ("...el alma, el destino, la salvación..."), tuvo que haber sido violentísimo a juzgar por el efecto: Casaccia se busca a sí mismo entre la angustia y la esperanza de su protagonista Mario Pareda. El fruto de esa búsqueda es esta nouvelle frustrada como él la llama, aunque a ciencia cierta no se sepa si la caracterización se debe a que no logra resolver los conflictos planteados (los suyos, los de Mario); o por el contrario, a lo que el autor, con el decurso de los años, pudiera considerar una falta de cristalización en su objetivo artístico.

En uno u otro caso, lo importante es que la experimentación con formas expresivas en cierto grado nuevas, le permiten indagar y exponer las entrañas de esa escalofriante ausencia de conocimiento propio que lo impulsan a escribir. Y en ello estriba precisamente uno de los aportes más valiosos que a nuestro entender debemos reconocer a esta novela: se abandona la lucha en el campo de la expresión misma (lo retórico vs. lo autóctono) que en El guajhú logró equilibrarse con éxito, para entablar una contienda dirigida a la auscultación de otros métodos de penetración

de la realidad.⁶²

En una ya superada, pero en este caso muy útil, clasificación de la novela hispanoamericana debida a Juan Loveluck, Mario Pareda debe incluirse dentro de ese tipo de obras narrativas cuya problemática está centrada en el enfrentamiento del hombre consigo mismo, en su autoanálisis más o menos exhaustivo, cuadrándole perfectamente la mayoría de las alegaciones que el crítico hace en favor de esta particular agrupación:

Es esta modalidad de novela, en cualquier caso, la más cercana a la novela europea actual, y ya sea en el angustioso monólogo interior o en el cruel rastreo del caso psicopatológico, en la exploración del sueño, la pesadilla o las situaciones anímicas conducidas a sus límites, no hace sino recoger la influencia freudiana o post-freudiana, o la herencia de los libros claves en la historia del contar en nuestro siglo.... (63)

De esta suerte, el ciclo transicional que estudiamos, dominado enteramente por la narración corta, da un paso de avance insólito en su incesante metamorfosis con la aparición de esta novela, demasiado sumaria en su desarrollo para las exigencias del género. Pero como oportunamente señaló Josefina Plá, Mario Pareda no es sino un cuento largo;⁶⁴ y en el mismo trabajo reseña el acontecimiento literario en los siguientes términos:

Es el caso que en 1938 aparece El guajhú, y en 1939, o sea, pisándole los talones a esa colección de cuentos, Mario Pareda, libro breve, diáfano y pulcro, que me parece el más feliz, por más completo, ensayo realizado hasta ahora en novela entre nosotros. Casaccia Bibolini repite...el módulo psicológico de su colección cuentística ya citada: corrobora su especial aptitud para el cuento...y su tendencia a restringir la acción, reduciéndola al mínimum.... Su relato se asimila a un primer plano espiritual que cubre toda la superficie novelística y hace su profundidad función de un solo personaje....La definición de la novela como una aventura interior conviene perfectamente a este libro...[donde]...asistimos a una crisis espiritual, crisis intrínsecamente de adolescencia, porque es una crisis de religión — en cuanto esta palabra encierra de nexos entre el individuo y el cosmos....Poco o nada sucede en Mario

Pareda. Es la tempestad bajo el cráneo pero vista por Freud. Una novela moderna, en fin, la novela que no es sino una glosa del ser o no ser. En este caso particular, Hamlet es un estudiante paraguayo. (65)

Efectivamente, la novela supone el colapso de lo extenso y sugiere el imperio del añico con una incidencia vertical donde el escritor combina el método epistolar con la sicología del diario íntimo e introspectivo, ayudado por una omnisciencia transfigurada, para aventurarse por los corredores más secretos del alma de su protagonista. El procedimiento le permite presentarnos los momentos más angustiosos de esa vida sin turno -- el to be or not to be, "la tempestad bajo el cráneo" -- de ese Hamlet paraguayizado después de transitar por los vericuetos mentales de Jean Valjean, y de camino, hacer un alto para que Freud le iniciara un expediente clínico.⁶⁶ Biografía, en fin, que en todo instante se verá presidida por una obstinada fidelidad al dolor.

Como queda dicho en la cita anterior, la complejidad argumental es casi inexistente. Mario llega en unión de su madre a la villa veraniega de San Bernardino para reponerse de la estropeadura recibida a manos de la policía asunceña por haber participado en una revuelta estudiantil de extracción comunista,⁶⁷ y a la vez, mantenerse al margen de los peligros y persecuciones de que es objeto el foco sedicioso. Una vez en el lugar, sabemos del amor no correspondido que siente por su prima Luisa; de la amistad desesperada y no compartida que demuestra por Pablo Rivera, un compañero de estudios. Finalmente, Mario experimenta una temblorosa fluctuación entre el comunismo diletante y la verdadera aspiración de su espíritu, que, en un continuo confesarse a sí mismo, consiste en el genuino sentimiento religioso al que por todos los medios a su alcance trata de asirse.

La materia prima que presta su contenido y al mismo tiempo sirve de espina dorsal a tan endeble arquitectura novelística, es pro-teica, voluble e inconstante como corresponde a los fenómenos de la sique y su exploración. En primer lugar, como dice Justo Pastor Benítez, tropezamos con la perplejidad de un alma inquieta que marcha por la vida enriqueciéndose de fracasos y experiencias en busca de su plenitud.⁶⁸ La consecuencia inmediata es la aparición de un laberinto mental construido a base de la duda y el extrañamiento en sus relaciones con el orden establecido, que se agudiza con una vuelta de lo reprimido, y alcanza proporciones alarmantes cuando el espíritu de auto-destrucción latente en los seres humanos se asienta en el protagonista.

Pero además de estos altibajos que sufre Mario Pareda, o para el caso su creador Casaccia, en plena encrucijada respecto de sus ideas, se puede apreciar en esta novela babélica un reflejo más de la situación local paraguaya durante la década de los años treinta en sus posibles relaciones y concomitancias con la confusa reverberación política imperante en la escena mundial a fines de ese período.

Anderson Imbert, refiriéndose a los cuentistas hispanoamericanos nacidos entre 1905 y 1925, cuya producción nuclea entre las dos décadas que van de 1930 a 1950, dice:

These authors lived in times unsuitable for literary endeavor. Since 1930 political struggles throughout the world have been all-absorbing. Communism with its revolutionary propaganda, fascism with its barrack conspiracies, the bitter consequences of the fall of the Spanish Republic, World War II and, afterward, the dictatorships and civil wars with the waning of liberalism everywhere have given recent writers a tone of desperation, irony, and skepticism. Some escapists among them have taken refuge in fantasy, in poetic stories, in the chesslike complication of detective stories, or in stories based on childhood memories. Others seriously and in great torment set out to depict this terrifying world in which we live, to present

vigorous psychological studies, or to protest the evils of contemporary social conditions. (69)

A Thomas Case le cabe el privilegio de haber sido el primero en percatarse de este fenómeno en Mario Pareda cuando vincula esa proclividad del personaje a ver y juzgar las cosas en su aspecto más desfavorable, con tendencias análogas en un orden internacional:

Nevertheless, the underlying cause of Mario's unhappiness is the failure to find an acceptable political ideology, a reflection of the turmoil witnessed in the world political scene in the late thirties and particularly the struggle in Paraguay after the Chaco War. The pessimism that emanates from the novel is closely related to the national crisis. The nine years that elapsed between Hombres, mujeres y fantoches and Mario Pareda are some of the most agonizing and tragic in Paraguayan history. (70)

2. Interpretación y análisis

Para darle solución a más de un problema técnico que se le presentaba en su obra, Casaccia recurre nuevamente al viejo recurso de la narración enmarcada de tan ilustres antepasados en la tradición literaria española. De entre sus modalidades, elige la ficción del manuscrito que llega a sus manos por casualidad; y una vez impuesto de su contenido así como de las circunstancias referentes a la persona que lo escribió, decide darlo a la publicidad con los arreglos y mutilaciones que tiene a bien. Así lo establece en las dos primeras páginas del libro que fungen de prólogo o introducción aclaratoria:

Fue un atardecer de estío cuando conocí al cura Benítez. Me hallaba pasando unos días de descanso en San Bernardino. Y lo que menos podía imaginarme era que aquel sacerdote...depositaría en mí su confianza, hasta entregarme esos papeles, ese cuaderno de Mario Pareda, cubierto de rápidos apuntes y notas febriles, gran parte de los cuales transcribo en este libro.... Tal vez Mario Pareda, si por acaso este libro cae en sus manos, no vea en él la madera de que estaba hecha su cruz. No importa. Tal vez tampoco se reconozca en el Mario Pareda que yo veía en el corazón del cura Benítez. Al transcribir estos cortos apuntes y tratar

de rehacer el breve paso de Mario Pareda por San Bernardino, pienso sobre todo en aquel cura Benítez....
(pp. 9-10)

Una lectura avisada del fragmento anterior evidencia la participación de dos narradores básicos sobre quienes va a recaer la responsabilidad estructural de conducir el relato: Casaccia y Mario Pareda. Se observa también que el truco literario o recurso técnico utilizado conlleva una serie sucesiva de ficciones que implican características especiales en el modo de contar de cada uno de estos narradores.

El protagonista Mario, autor del cuaderno editado, a quien denominaremos (N2), no ofrece dificultades en su labor narrativa. Como una especie de héroe romántico empieza por contemplar su corazón y termina tratando de explicar sus sentimientos a través de una serie de cartas enviadas a su prima Luisa, que complementa con la sección dedicada a su diario. Y a medida que va refiriendo sus experiencias en esa vuelta hacia adentro, introduce -- a excepción del cura Benítez -- a los demás personajes de la novela.

La literatura confesional realizada de este modo, permite aprehender en intensidad el interior del personaje, y conducir la narración desde el plano subjetivo del "Yo," que por otra parte, resulta muy útil y convincente cuando se trata de presentar una experiencia vívida sin necesidad de intermediario entre el lector y los pensamientos del protagonista.⁷¹ Mas, el conocimiento que este personaje tiene de los hechos externos y de otras figuras del suceso, es limitado. El hecho de que (N2) sea uno de los actores -- el principal -- impide su omnisciencia, por cuanto está perfectamente caracterizado y su modo de contar, sus conocimientos y su lenguaje, deben coincidir perfectamente con la imagen que de él nos vamos formando. Este narrador está determinado, además, por una actitud de

total inconformidad con el orden establecido; lo cual le permite adoptar una posición peculiar tanto en la selección de los hechos narrados como en su enfrentamiento a los mismos. En consecuencia, el contenido de su participación no es más que el pronunciamiento fragmentario y delirante de esa realidad interior, generada por los procesos represivos del mundo burgués en que se mueve -- familia, clase, sociedad -- con todos sus ribetes de tragedia y de folletín.

Sin embargo, a pesar del indudable valor que tiene el relato de (N2) per se, está enmarcado por la presentación que hace el primer narrador (N1), quien, al declararse autor del libro, no puede ser otro que Casaccia. Este narrador es, sin duda, desde el punto de vista de la construcción, el más importante por cuanto él organiza, distribuye, fracciona y explica el contenido narrativo de (N2) según lo considere necesario para la perfecta comprensión del texto. Además, de no haber sido por su dinámica participación, el manuscrito hubiera quedado en la anonimidad; o, en el presunto caso de haber sido publicado en su estado primitivo, el público lector sólo hubiera recibido un texto engorroso, mucho más extenso que el actual, y ensombrecido por las múltiples interrogantes que presenta. La característica más relevante de este narrador (N1) es, pues, la conciencia que posee de ser el dominante de la situación, y con tal rasgo actúa libremente a lo largo de toda la obra.

Así observamos que en su primera intervención (prólogo o presentación), (N1) asume la posición de un lector ideal, privilegiado, considerando la circunstancia de que, con excepción del padre Benítez, él es la única persona que ha tenido asechabilidad a la fuente primaria -- manuscrito de (N2) -- vedada para el lector común. Luego que ha manifestado la forma aleatoria en que dicho texto llegó a su poder, enuncia

cuáles son sus funciones. En cuanto al texto de (N2), lleva a cabo una labor de selección, discriminadora, consistente en suprimir pasajes, puesto que sólo transcribe "gran parte" de esos "rápidos apuntes y notas febriles." Es cierto que se trata de un trabajo puramente mecánico; pero este proceso de desbroce encierra otro de carácter puramente subjetivo que lo hace caer en la fascinación irrefrenable de interpretar a su antojo los hechos expuestos por (N2): "Tal vez Mario Pareda -- hemos visto que dice Casaccia con distorsionado dramatismo -- si...este libro cae en sus manos, no vea en él la madera de que estaba hecha su cruz."

Su omnisciencia, en cambio, a diferencia del narrador tradicional de la novela escrita en tercera persona se nos presenta disfrazadamente limitada. Pues, aunque geográficamente (N1) aparece ubicado en el lugar de la acción -- San Bernardino -- su presencia cronológica en el pueblo es posterior a los acontecimientos de la historia, lo que constituye un coto a su saber. Más aún, (N1) posee los inconvenientes incluso en su identificación con uno de los personajes: el cura Benítez, especie de antagonista en la épica mental que va a escenificarse entre él y Mario, en las páginas de la novela. Esta circunstancia queda reflejada en el pasaje transcrito en dos momentos sucesivos. Primero, cuando Casaccia admite la posibilidad de que su protagonista (N2) "no se reconozca en el Mario Pareda que yo veía en el corazón del cura Benítez." Y a continuación insiste en que al "tratar de rehacer el breve paso de Mario Pareda por San Bernardino, pienso sobre todo en aquel cura Benítez."

Entonces, debemos esperar que el modo de narrar de (N1) esté teñido por los rasgos y matices concordantes con la personalidad del personaje que le sirve de fuente informativa. Pero no hay que llamarse a engaño porque (y ésta es otra de sus características), Casaccia funciona

en esta novela como un narrador asimétrico, indisciplinado, carente de rigor, a quien no le importa incurrir en fallas que hagan tambalear su propia estructura, con tal de seguir potenciando el fluir de su relato. Es verdad que los hechos son narrados desde la emoción y el recuerdo recibidos del personaje. Pero lo anterior no es más que otra ficción o truco para que la intensidad síquica de Casaccia, su verdadero "Yo" (creador del otro "Yo," el de Mario) entre al juego dialéctico oculto bajo la sotana del cura Benítez. Porque de todos los principios sujetos a examen y contradicción que (N1) se plantea, prevalece siempre, como en el diario de Mario Pareda, la disponibilidad emocional por encima de cualquier interferencia dogmática. Por lo demás, el talante que Casaccia adjudica al cura Benítez, cuando de un plumazo lo hace descender de omnisapiente a personaje-marioneta sometido a su arbitrio, sigue siendo tan farisaico y convencional como el de sus ya conocidos predecesores.

Este defecto de construcción se puede explicar también desde un punto de vista psicológico -- y no puede negarse que la novela es un festín freudiano -- mediante un simple análisis de las reglas que gobiernan la estructura mental de (N1). El Ego casacciano, esa fracción de su personalidad, necesita equilibrar las fuerzas a las que por entonces está sometido, adecuarse a la realidad de forma tal que le permita su conservación y desarrollo. Pero de un lado siente las pulsiones del Id que lo mueven y orientan hacia una zona indiferenciada, profunda de la conciencia. Las cartas y el diario de Mario Pareda revelan esas tendencias insondables, que cuando son contrariadas o reprimidas, se resuelven de manera indirecta, más o menos clandestina, expresándose en los sueños, en los actos fallidos o en síntomas neuróticos. La compensación surge inmediatamente del lado opuesto en la figura del cura Benítez, exemplar ceterorum de ese conjunto de prohibiciones morales

introyectadas que informan el Super Ego. Al ejercer una función de autoridad y censura, obligan al Ego a luchar contra esas pulsiones instintuales so pena de que, como en el presente caso, medre la soberanía de éstas hasta el grado de aniquilar al "Yo" consciente.

En cuanto a la narración de los sucesos mismos, (N1) va a tener una ingerencia máxima no obstante estas limitaciones que dejamos señaladas. Actúa de modo que se relaciona con los hechos como si de verdad hubiera tomado parte en ellos. Es el guía bien informado cuya presencia omnisciente se hace sentir a cada paso. Interrumpe constantemente la narración de (N2) mediante largas interpolaciones estratégicamente colocadas entre las cartas y los registros de lo que por días le había ido aconteciendo al protagonista, para explicar las situaciones que van surgiendo. Otras veces pasa del estilo indirecto al dialogado para servir de ventrilocuo a sus criaturas de ficción; modalidad ésta que da lugar a que buena parte de los fragmentos que integran este curso narrativo, se transformen en monólogos interiores indirectores, por cuanto (N1) articula consistentemente situaciones como si provinieran en forma directa de la conciencia de sus personajes.⁷²

Por último, (N1) cierra el marco ficticio de la novela con un epílogo donde informa acerca de los últimos sucesos.

Íntimamente relacionada con la estructura del narrador, está la del mundo narrado. De las 121 páginas que tiene la novela, reducidos a esquema, corresponden:

A Casaccia (N1)		
Introducción en la. persona		2 págs.
10 interpolaciones en 3a. persona		53 págs.
Epílogo en 3a. persona		1 pág.
A Mario Pareda (N2)		
4 cartas a Luisa		11 págs.
19 asientos de diario		53 págs.

A Pablo Rivera (N3), narrador mínimo
cuya participación es perfectamente
prescindible.

1 carta a Mario Pareda

1 pág.

Otro aspecto estructural del que no podemos prescindir por su vinculación con los anteriores, es la temporalidad de la novela. A ese efecto, debemos distinguir tres tipos, de acuerdo con el manejo que el autor hace de este elemento ordenador.⁷³ Por una parte tenemos el tiempo que transcurre desde el momento en que se inicia la acción novelística hasta su desenlace. Está perfectamente documentado en el cuaderno de Mario Pareda y cubre aproximadamente un período de 56 días, desde el 8 de junio de 193... (no se especifica cual es la singularidad del decenio), fecha en que el protagonista llega a San Bernardino, hasta el 3 de agosto del mismo año a la 1:00 a.m., fecha del último asiento del diario. Ahí termina el libro, pues cuando: "A la mañana siguiente... el padre Benítez fue a buscar a Pareda, le dijeron en el hotel que había partido con la lancha de la madrugada, dejando encargado que le entregasen un paquete conteniendo sus papeles y un cuaderno" (p. 130).

A la segunda clase, la denominamos tiempo aludido o secuencia en la que se incluyen hechos acontecidos antes del tiempo de la acción y que conocemos sólo por referencias emanadas de la narración o del diálogo.⁷⁴

Finalmente, tenemos lo que pudiéramos llamar tiempo de elaboración de la novela, es decir, el que transcurre desde que Casaccia tiene conocimiento de los hechos y las circunstancias que los rodean, hasta que publica el libro en octubre de 1939. Como la novela se abre con un pretérito absoluto o indefinido que expresa una acción pasada y segura, que lo mismo puede ser reciente que distante ("Fue un atardecer de estío cuando conocí al cura Benítez") no nos queda más remedio que especular con estas

alternativas extremas y dejar en el medio, sin resolver, la incógnita de un vacío de 8 años.

La comprobación de estos mecanismos en toda su complejidad y derivaciones, la vamos a obtener con el análisis textual del libro, que, tras las aclaraciones preliminares del autor, se abre con una carta de Mario a su prima Luisa fechada en "San Bernardino, a 11 de junio de 193.." (p. 11). Lo único que verdaderamente llama la atención es el tono poético con que Mario expresa su primera toma de contacto con la realidad exterior. La descripción del pueblo queda reducida a puras sensaciones impresionistas con cuya escuela pictórica no vacila en identificarse. La carta concluye introduciendo a un personaje, sin nombrarlo todavía, que va a jugar un papel desconcertante en la novela, "un forastero, un tipo asaz interesante y estrambótico" (p. 12) que deambula libremente por el lugar.

La próxima carta, escrita el 13 de junio, introduce a otro personaje: Isabel, "...un tipo de mujer muy moderno, muy standard" (p. 14) que a semejanza del innominado de la carta anterior, va a desempeñar, por contraste, un rol en la urdimbre mental de Mario.

Una semana más tarde, el 20 de junio, se produce la tercera carta donde, con júbilo inicial, comunica a Luisa los deseos que le asaltan de tenerla a su lado.

Después sabemos de su pelea con ese otro Super Ego: la policía; y de los pequeños dolores y molestias en la herida que sufrió en la cabeza. Pero más le duele la actitud de sus amigos Ortega, Casaux y Maciel "que estaban junto a mí en lo más recio de la pelea..." (p. 17) y después lo dejaron en un total abandono. Primer desengaño sufrido, que al repetirse en otras circunstancias, lo conducirán a la soledad más esencial.

Ambos -- desengaño y soledad -- en su relación de causa-efecto serán un tema constante de la novela.

Sin embargo, Mario tiene fe todavía en el amor humano como fuerza capaz de unificar a los hombres; y esto lo conduce a incoar un cuestionamiento del comunismo -- naciente en el Paraguay -- a base de glorificar ese vínculo universal y fraterno que reclama, frente a los endebles lazos del materialismo dialéctico que se rompen a la menor prueba.

Entonces hace su aparición en la novela Pablo, que por la forma en que Mario lo describe, parece ser su otro "Yo" perfectamente equilibrado. El amigo entrañable, va a ser la imagen de Mario reflejada en el espejo de la tradición, tal y como un orden convencional (la madre, la presunta novia, la sociedad, el mundo) haría esperar de él.

A continuación aparece el primer asiento del diario (24 de junio) donde transcribe la catársis en términos de sinceridad que experimenta cuando escribe cartas, sobre todo a Luisa. Escribir sus impresiones deviene un menester casi obligatorio para Mario, perfectamente equiparable a las tendencias compulsivas en ciertas neurosis de actualizar el conflicto mediante pequeños actos rituales, y así buscar alivio a la tensión padecida.

Mas, la desproporción existente entre la conducta esperada de sus más caros afectos y la situación real comienza a servir de instrumento al instinto necrológico que habita en Mario, no obstante el giro activo que le ha venido imprimiendo a su vida al luchar por una ideología. Contradicción interna de vivencias en el desajuste básico de sus proyecciones; contradicción interna del hombre-protagonista en el inescapable conflicto de su Dasein, de su estar ahí, que de momento encuentra su formulación más exacta en ese: "Hoy me he preguntado para qué vivo. Me he hecho esta pregunta con verdadero espanto" (p. 21), queja que Mario exhala en

el colmo de su vacío existencial presente.

Pero al fin llega Pablo a San Bernardino; y ese día, 1 de julio, Mario recoge en su cuaderno la impresión que le produjo el rencuentro con su amigo, de la siguiente forma: "¡Qué desencanto he sentido a su vista! Le hallo tan cambiado....Lo que más me duele...es que use de tanto sigilo y subterfugios para ocultarme sus pensamientos" (p.23).

Soledad cada vez más desligante en su ineluctable contingencia, que de continuo estrangula los procesos síquicos del ser y le proporciona, en consecuencia, una visión arteramente deformada de la realidad externa: el mundo se le hace enemigo a Mario y no es visto tal como es, sino como proyección de sus propios fantasmas interiores.

En este momento de la novela el "Yo" fictivo de Mario Pareda (N2), que nos ha venido hablando de sí y hablándonos a nosotros de su drama (convirtiéndonos en espectadores), cesa temporalmente. En su lugar, toma las riendas de la historia el narrador clásico: Casaccia, (N1), quien, con sus observaciones situacionales (como las del dramaturgo en cuanto a los gestos y la escenografía) se va a ir contaminando con los sueños, las palabras, las ideas y las pasiones gritadas o silenciadas de los personajes.

Este curso narrativo tiene la apariencia de capitulillos o glosas, denominación ésta que hemos adoptado arbitrariamente en ausencia de otra mejor que describa esos pasajes en los que (N1) se presenta como un intermediario entre el texto y el lector. Al no estar numerados, el único elemento de composición que nos indica el tránsito entre uno y otro, o entre ellos y la narración de (N2), es un gran espacio en blanco que deliberadamente sugiere (junto al entrecomillado y el uso constante de los puntos suspensivos que se observan en la parte documental del texto)

la imagen de lo indeterminado, lo vago, lo que está en proceso, como fiel reflejo de esa otra realidad inacabada, siempre a medio hacer que es la vida misma en su inconmensurable fluir.

El relato de (N1) se inicia describiendo la conversación que los dos amigos sostuvieron esa noche del 10. de julio en la habitación de Mario (pp. 24-28). Todo indica que un conflicto tácito se ha puesto en ebullición. La forma en que Pablo se conduce ("sigilo, subterfugios"), la ya conocida frialdad de Luisa y su falta de interés en mantener una comunicación estable con Mario, unidas a las insinuaciones y equívocos sobre los que ahora descansa la plática, testimonian que el triángulo Mario-Luisa-Pablo ha quedado perfectamente configurado. En el fondo de ambos amigos (ostensible en Mario; retaceado en Pablo) están luchando dos corrientes dinámicas opuestas y excluyentes: por un lado, la amistad recíproca que se profesan; del otro, el amor que cada uno, a su manera, siente por la misma mujer.

El intercambio de palabras e ideas que se produjo entre los dos amigos a la mañana siguiente, constituye otra unidad narrativa a cargo de (N1).

Casaccia no es un teórico de la literatura ni del género novelístico en particular. Pero eso no le impidió haber desarrollado tempranamente un criterio sólido y claro acerca de la misión que cumple el creador de ficciones en la sociedad. Así, la doble reacción que manifiesta Pareda (sorpresa y desdén) por las novelas que lee su amigo, le sirve a Casaccia para, incontinenti, exteriorizar por boca de Pablo, cuál es su posición al respecto:

--¿Por qué ese desprecio hacia los libros de imaginación? ¿Acaso en ellos no se traza un destino?...un destino vivido dramáticamente, es no sólo una enseñanza en sí, sino que al emocionarnos o conmovernos

abre en nosotros horizontes insospechados de nosotros mismos; que a través de esa otra vida que en la novela se desenvuelve, sentimos la nuestra, la descubrimos; que todo hombre que se descubre se analiza y al analizarse se angustia; que recién entonces vive, porque angustiarse es vivir y vivir de verdad es angustiarse.

--Los que no experimentan ese sentimiento de ahogo y agobio vital, que es la angustia, no viven, créeme, no viven.... (p. 32)

Prescindiendo de las implicaciones existencialistas sobre el concepto de la angustia y de lo paradójico que resulta que sea Pablo su portavoz en lugar de Mario, el párrafo anterior no es más que el paso previo para que Casaccia desarrolle otro postulado más audaz si tenemos en cuenta la época. Si en el cuento "La pora" logró anticipar una definición práctica de lo real maravilloso americano, en este caso y siempre por boca de Pablo, le va a tomar la delantera a Julio Cortázar en lo tocante a las dos lecturas propuestas por éste en el "Tablero de dirección" de Rayuela. El personaje casacciano dice:

Comprendo a las distintas clases de lectores de novelas; pero a quien no comprendo y miro con poca simpatía, es a ese lector cobarde y perezoso que se sumerge y deja apresar entre las páginas de una novela para olvidarse de sí mismo, para entretenerse, como suelen decir los de ese linaje.

Y remató con gran energía y decisión:

--¡Yo, no!....Cuando leo una novela es para pensar más intensamente en mí mismo y en mi destino. (pp. 33-34).

El ejemplo no puede ser más convincente; en él se encuentran nítidamente definidas, con veinticuatro años de antelación, las características del lector-hembra frente al lector-cómplice.

No se trata de establecer un parangón entre las dos novelas cuyo divorcio y distancias son insalvables en todo sentido; pero sí dejar establecido que Casaccia se erige aquí como un precursor de la teoría cortaziana conducente a esperar de su lector una posibilidad de creación

extremada, esto es, una respuesta adecuada a sus demandas de reconstruir la novela por su cuenta y riesgo en una u otra forma.

Las impresiones del día son recogidas por Mario en dos anotaciones consecutivas de su diario correspondientes al 2 y 3 de julio, respectivamente. La idea de la muerte se apodera obsesivamente del protagonista; el Sein zum Tode se llena de contenido cuando dice: "Nacemos y vivimos para morir" (p. 46); y al mismo tiempo se mezcla con una especie de misticismo panteísta, como antídoto, al suspirar por una unión absoluta con el cosmos: "Si hubiese podido absorber todas las cosas, y hacer que todas las cosas me absorbieran a su vez, ... [mediante] este acto de compenetración me hubiera libertado de la preocupación de la muerte" (Ibid).

Vuelve Casaccia a hacerse cargo de la exposición, esta vez para hacernos una presentación cumplida de Thompson, aquel forastero estrambótico del que Mario dio cuenta en su primera carta a Luisa. Hombre feliz, carácter inquieto, conversador infatigable, viajero, observador de pupila aguda (sobre todo cuando se refiere a las cosas del Paraguay y el alma de su pueblo) y usufructuario de una experiencia vital sin tasa, es precisamente la contrapartida curada de espantos que el autor necesita para echarle más leña al fuego de inseguridades que consumen a Mario.

En su próxima intromisión (pp. 57-61), Casaccia refiere la partida de Pablo dos días después (6 de julio) "sin abrir su corazón a Pareda" (p. 58). Por los tenebrosos rincones del cerebro de Mario, se agita el presentimiento de una deslealtad. Mas, la causa de su exacerbación patológica toma un nuevo giro, enraizado nada menos que en la eternidad del problema filosófico fundamental de la presencia del hombre en la tierra, pues "Ni Pablo ni Luisa ni nadie va a mitigar ese sufrimiento

que está llagando toda mi vida....A veces me parece que he sido elegido para sentir el agobio de un dolor que he traído conmigo al nacer" (p. 63).

La angustia como categoría decisiva de la existencia se llega a convertir así en fisiológica (sufrimiento que llaga).

Como bien sabemos, la subjetividad del protagonista no está equipada para expulsar, espontánea o provocadamente, esas sustancias nocivas que lo carcomen. Por eso tiene que producirse la experiencia onírica que aparece transcrita en su diario, el 17 de julio. Porque el acto de soñar es para Mario vivir sin sujeción a leyes como no sean aquéllas que le permitan representar con impunidad sus temores, sus reflexiones y sus deseos insatisfechos, fabricando las historias que los sacian. El material síquico que integra este mecanismo proviene de todas las experiencias previamente relatadas, tan inmediatas, que le vienen pisando los talones: "Anoche tuve un sueño singular y creo que me lo produjo la carta de Pablo" (p. 66). Esos residuos perturbadores, hiperbólicamente deformados por la acción del sueño, ahora lo hacen deambular dormido por los parajes conocidos de San Bernardino hasta colocarlo en un claro del bosque donde danzan tres bailarinas. En la orilla opuesta ve a Pablo vestido de Dafnis; y junto a él, una joven con traje moderno cuyo rostro no puede descubrir por estar vuelta de espaldas; mas, por la descripción, no puede ser otra que Luisa.

Siendo este sueño un fenómeno derivado del carácter versátil de la conciencia, hay que verlo también como una prueba sintomática más del progresivo deterioro que va sufriendo la mente del protagonista; pues los puentes del irracionalismo (en el sujeto) y la desrealización (en las situaciones) no se rompen cuando despierta. Al contrario, el flujo alucinatorio se desplaza a la vigilia casi sin solución de continuidad. El

tránsito de un estado a otro está gráficamente representado por dos líneas de puntos suspensivos; pero si la voz del narrador no aclara que permaneció acostado "con los ojos abiertos" (p. 65), la sucesión de imágenes que aparecen a continuación -- en perfecta hegemonía del inconsciente -- hubieran quedado irreprochablemente enclavadas dentro de la misión onírica. Primero lo invade la idea de que había muerto, con tal fuerza que cuando el "tictac del corazón" le recuerda lo contrario, deseó que se parara "...para mejor y con más tranquilidad, cavilar sobre mi propia muerte" (p. 66). Luego de reducir el instinto de la muerte a esta inteligibilidad supra-real, integra las dispares visiones objetivas y subjetivas de su actual conflicto amoroso, con el montaje de una escena que supone un aviso, un toque de alarma para que el "yo" consciente se adecúe a las circunstancias: "Después se me dibujó en la mente, como si los atalayase desde un sitio muy remoto y alto, el pórtico de una iglesia, y a Pablo y Luisa que salían de dentro, acompañados de mamá..." (Ibid.).

Dos días después, el 19 de julio, Pareda deja constancia de lo que parece ser un gran descubrimiento de su parte: el amor por Luisa, la amistad desesperada por Pablo y el entusiasmo desenfrenado por el comunismo no han sido más que intentos de evasión de sí mismo. A esa conclusión llega después de haber hablado esa tarde con el cura Benítez y de haberse replanteado con renovado énfasis, además de sus ya conocidos vacíos, dudas y soledades existenciales, el calderoniano delito de haber nacido: "¿Habré nacido predestinado a padecer, trayendo conmigo un alma...que se devora a sí misma...?" (p. 81). Sólo el padre Benítez ha descubierto esos sentimientos ignorados por Pareda, esas porciones indóciles de su alma = Id, que orteguianamente formula diciendo: "Yo soy yo, y además esa otra parte de que acabo de hablar que está dentro de mí

y que no consigo dirigir" (pp. 82-83).

Con todo, en el intervalo de estos dos días, la visión del narrador omnisciente (N1) sigue determinando la perspectiva psicológica de la novela con la vastedad de sus conocimientos. Planea por encima de los personajes y ciñe el punto de vista de éstos a su información privilegiada, que va desde los recuerdos y sensaciones hasta las intuiciones, visiones, sentimientos y procesos asociativos.

Es así que en este segmento narrativo el narrador (N1) nos lleva a la niñez de (N2) para hacernos un resumen del proceso de sus fantasías edipales y de los altibajos de su trayectoria religiosa, que racionalmente lo lleva a cuestionar la existencia de Dios, a la par que la inquietud emocional lo inclina a exaltarlo: "...se dio cuenta, con profunda congoja, que Dios no le había dejado...estando siempre a su lado, hasta en la época de mayor olvido e incertidumbre..." (p. 72).

Esa dualidad es la próxima idea-conflicto que va a palpar en el protagonista. Al describir el carácter y ejecutoria del padre Benítez, Casaccia se olvida de lo mucho que como narrador le debe (omnisciencia heredada); y de lo que había asegurado en el prólogo cuando se estaba presentando a sí mismo como un simple autor-transcriptor, en cuanto a que la génesis de su visión de Mario Pareda había que buscarla en el corazón del sacerdote. El proceso cognoscitivo, sin embargo, opera en sentido contrario; pues la opinión que Mario se va a ir formando del sacerdote, en la dialéctica cotidiana que escenifican, arranca de esta caracterización casacciana bajo cuyo tutelaje óptico se mantendrá hasta el fin de la novela.

Viene después la excursión a Areguá que al relatar en las memorias del 25 de julio, se trasmuta en otro viaje por el desconcertante

mundo de adentro visto por alguien que vuelve nostálgico de una quimérica realidad (pp. 93-99). No es por casualidad que menciona a Jorge Lazarra, protagonista de Hombres, mujeres y fantoches, quien, en menor escala y con otros signos, presenta igualmente un grado de perturbación mental en la que hay una ostensible alternación del sentido y juicio de la realidad.

Vivir, sin embargo, se le hace a Mario más y más difícil ante la destrucción progresiva que va experimentando toda su escenografía mental.

El círculo se le estrecha de tal modo que ya sólo constituye un punto: la soledad total. En un asiento "Sin fecha" del diario, la deja plasmada de este modo: "Solo, porque el valor del renunciamiento nace en el corazón de contados seres. De aquí la soledad de los que se quedan sin odios, sin enemigos, sin amores, sin bienes" (pp. 108-109). Esto está expresado con la resignación del que se siente perdido y busca refugio momentáneo en una abstracción absoluta. Pero careciendo de la capacidad requerida para sobrellevar este desprendimiento, entonces, el instinto tanático, que ha venido rondando embozadamente por las páginas de la novela, se le presenta en toda su desmesura como única solución al absurdo de la vida. Mas, en el colmo de las paradojas, es Thompson quien aprieta el gatillo. Auto-aniquilación gratuita que rompe el marco de todo lo desrazonable si se tiene en cuenta el élan vital con que este personaje se nos entrega en todas sus intervenciones,⁷⁵ deliberadamente reafirmado en la última cuando confiesa: "Mi desesperación es que presiento que voy a matarme sin tener ninguna razón verdadera" (p. 115).

El último registro del diario lleva fecha de "3 de agosto, a la una de la mañana" (p. 118). La muerte de Thompson ha dejado una fuerte impresión en Mario; y enseguida de hacer una rápida recapitulación de su

vida, decide emular la decisión del inglés: "Todos mis pensamientos, todas mis aflicciones me conducían, tras muchas vueltas y revueltas, a esa idea... [la] de matarme" (p. 125).

Pareda, como dirá después Camus en 1942, ha llegado a la conclusión de que "matarse es confesar que uno ha sido superado por la vida o que no la comprende."⁷⁶

El poder de atracción que siempre ha tenido para él la quietud del lago le lleva a escogerlo como última morada; mas, cuando está al borde de consumir su deseo oye la voz del cura Benítez, que en un final irónico e inesperado, tan paradójico o más que el suicidio de Thompson, le pregunta: "¿Va a bañarse con este tiempo?...!Qué ocurrencia!" (p. 130).

De ese final escamoteado opina Josefina Plá que es un poco la imagen del autor, "novelista en trance de sus definitivas elecciones;"⁷⁷ y al mismo tiempo abriga la esperanza de que "Por ese abierto pórtico... acaso vuelva a entrar el protagonista, para encontrarse, o, al menos para, sufriendo, tratar de hacerlo, ya que esta novela es sólo el contar de su perderse." ⁷⁸

Sin duda que en esta novela hay mucho de la imagen y la de la vida del autor.⁷⁹ En ella Casaccia exhuma y plantea un sinnúmero de problemas, quizás los mismos que le atormentaban a él, debidamente recreados; pero no se atreve, no sabe o no quiere resolverlos, dejando que el protagonista Mario Pareda, al final de la novela, huya y desaparezca preso entre dos sistemas: el humano y el divino.

D. El pozo⁸⁰

CONDITION: NEOCRITICAL BUT NOT SERIOUS

Before you let that patient in, please tell us, Doc Lacan,
The latest dope from Lévi-Strauss, Derrida and the Man.
What symptomatic concepts may we now disseminate?

What phallic simulacra may we 'cluster' or sublimate?
 Can dialectics referents be structured after Hegel?
 Will nominal concretions truly supersede the bagel?
 And does the signifier really mean the signified?
 O merde, Lacan, your patient just committed suicide! (81)

Al igual que sus predecesores, El pozo apareció en una edición muy limitada,⁸² por lo que, exceptuando los círculos literarios bonarenses donde fue más leído, no tuvo mayor difusión.⁸³ A pesar de ello, en este libro Casaccia demuestra hallarse ya en posesión y pleno dominio de todos los mecanismos y técnicas necesarios para descorrer, con riqueza imaginativa, los velos de un universo narrativo de mayor aliento como será el configurado por sus novelas de madurez. El ámbito en que éstas se han de mover, así como los cimientos que le servirán de apoyo, quedan perfectamente anclados desde este momento. Pues si bien la primera edición de El pozo constituye el último peldaño de este ciclo transicional; y si también es cierto que después del irracionalismo delirante de Mario Pareda, aparentemente Casaccia necesita de un largo período para ponderar y decidir con cuidado cuáles habrían de ser sus definitivas elecciones, puede afirmarse que con esta colección de cuentos, el autor encuentra el derrotero que satisface sus apetencias narrativas, se confirma definitivamente en ellas, y a partir de entonces, no consiente en la posibilidad de un regreso. Tanto es así, que después de haber visto la luz su última novela, Los exiliados, en 1966, no vacila en publicar El pozo por segunda vez en 1967, añadiéndole dos cuentos: "La vuelta," de ambiente campesino, aparecido primeramente en la revista Alcor (41, octubre de 1961); y, "Crimen perfecto," escrito en 1966 e inédito hasta su inclusión en el volumen. Por eso sorprende negativamente el astigmatismo apreciativo que sufre Hugo Rodríguez-Alcalá al considerar que la etapa de aprendizaje literario de Casaccia se extiende hasta la publicación de esta obra en 1947,⁸⁴ sin

darse cuenta de que a los veintiocho años de su publicación, este ejemplar de El pozo deja percibir todavía la vitalidad de un escritor, que aunque labora su obra en el marco geográfico del Paraguay, transmite en sus criaturas las angustias y anhelos de todos los hombres, esto es, hace que se correspondan con sentimientos universales.

Pero aparte de la importancia y el aporte de este doble rasgo, y a la vez en conjunción con el mismo, El pozo se rige por otra serie de notas básicas, que por la forma reiterada (a veces hasta la exageración) en que habrán de manifestarse, son perfectamente válidas para las más complejas estructuras de la novelística que vendrá en la fase definitiva y última.

En primer lugar se observa que el bilingüismo hispano-guaraní, usado artísticamente en Hombres, mujeres y fantoches, desaparecido por completo en El bandolero, abusado intencionalmente en El guajhú, y sustituido por el idioma francés en breves instancias de Mario Pareda, regresa en esta obra con gran discreción,⁸⁵ y en ese nivel se mantendrá en lo sucesivo.

En idéntico sentido, el exagerado y denso refinamiento léxico que con más o menos intensidad venía esparciéndose desde el primer libro, desaparece para recibir los beneficios de una expresión coloquial. De esta manera, los largos períodos descriptivos saturados de comparaciones y peroratas digresionales, sufren una cura radical de adelgazamiento, hasta tornarse en una sintaxis concisa. Y si hasta el presente la expresión usada por el narrador y la atribuida a los personajes resultaba en muchos casos viciada de afectación, con su correspondiente desnivel, a partir de El pozo, Casaccia establece una perfecta adecuación entre el modo de contar y las voces de sus hablantes, orientación ésta que tampoco abandonará.

Otro cambio de entidad que también se opera en el libro, es el abandono, aunque no total, de la dualidad "tema-problema" de extracción rural,⁸⁶ para avanzar, como dice Pérez-Maricevich, con erosiva crítica hacia ambientes ciudadanos.⁸⁷ Pero al realizar este desplazamiento, Casaccia afina todavía más esa tendencia vigorosamente iniciada con El guajhú en cuanto a la exploración de almas elementales, rescatando de sus protagonistas los rasgos más negativos que poseen: "...en un enfoque realista crítico bajo cuyas coordenadas mentales es captado el hombre según se manifiesta en su propio nivel concreto de existencia...a) ya sumido en la conciencia mítica; b) ya en la elementalidad natural de una inmoralidad inconsciente y rutinaria; c) ya, finalmente, hundido angustiosamente en la consciencia disociada por la crisis."⁸⁸

La analítica de la existencia humana, acompañada de un deseo visionario de arrancarle al sueño y a las alucinaciones los secretos de una realidad que trascienda nuestros sentidos, obsesionan a Casaccia de tal manera, que virtualmente lo convierten en una especie de magister ludi del sicoanálisis existencial transferido a la literatura, y del que se vale cada vez más para desarrollar el resto de sus contextos. Porque los protagonistas de Casaccia existen desamparadamente, soportando la carga de su ser, como diría Heidegger, o condenados a la existencia, como más tarde condensará Sartre. La radical angustia que invade el ánimo de los mismos, sin lugar a duda, descubre la nada; pero también deja ver al hombre solo, ahogándose con entera libertad en la irresponsabilidad de la masa. Por eso, el descubrimiento de esta angustia aparece como capaz de romper los falsos procesos de racionalización que caracterizan la vida inauténtica y banal del hombre casacciano; y que tienen su última y extrema proyección patológica en la neurosis. Esa enfermedad, por así

llamarla, es una situación existencial total en la vida concreta de estos seres de carne y hueso que se plantan en medio de su época para recoger hasta el menor hálito de la sociedad en que se mueven.

Es cierto que el replanteo de la realidad tal como se la consigna o acepta corrientemente, y la búsqueda de claves que lleven a descifrar los secretos de nuestro ser, forman el clima necesario para que la mayoría de los cuentos reunidos en este volumen afirmen su identidad dentro de fórmulas que rayan en lo cabalístico. Sin embargo, esta peculiaridad, que se da a través de una escritura tremendamente lúcida que deja despejados los caminos elegidos por Casaccia para desafiar lo conocido, no debe interpretarse como una entrega gratuita al placer de la evasión. Lo que sucede es que la extensión limitada del cuento como género literario le permite poner más presión en un punto dado a la hora de escrutar el espacio de adentro, ese cielo interior donde se realiza el comercio del hombre con lo que en él se esconde, con su secreto. Y lógicamente, el producto que cristaliza tiene que ser una percepción anormalmente engrosada de lo que se oculta tras las apariencias, de las escalas y categorías de la realidad.

Así pues, el territorio que vamos a abordar es un penetrante estudio de los mundos desdoblados, oníricos, metamorfoseados o fantásticos que propicia y desarrolla la condición enajenante y desarraigada del hombre contemporáneo. A través de sus catorce relatos-islotes, que por lo inhabitual de sus experiencias (bilocación, clarividencia, premonición, paramnesia, etc.) muchos de ellos caen más dentro del campo todavía experimental de la Parapsicología,⁸⁹ el autor nos va metiendo en sus propias obsesiones, en sus reiterativas preocupaciones existenciales al tiempo que las deja plasmadas artísticamente.

Augusto Roa Bastos ha captado el sentido último de este libro en función de todas estas cualidades que lo singularizan, y que sin sospecha, le garantizan un lugar cimero en el contexto moderno de la narrativa corta hispanoamericana. Dice al efecto que:

No importa tanto que Casaccia sea un escritor geográficamente localizado, como que el enfoque de un medio, de una colectividad determinados, le permita captar una imagen profunda y universal del hombre; revelar esa inquietante cuota de misterio que la realidad cotidiana ofrece a un verdadero creador para mostrarnos sus propios sueños y obsesiones, y a través de ellos, las obsesiones y los sueños permanentes de todos. Estos cuentos de El pozo, escritos con austeridad, con pasión, con desvelo, llanos, rencorosos y tiernos, reflejan una realidad concreta, al nivel de los buenos testimonios de nuestra literatura narrativa latinoamericana; pero, sobre todo, son un rastreo sin concesiones de esos mundos interiores donde el destino humano proyecta sus enigmas, sus luces y sus sombras. (90)

Ejemplos mayores que le sirvieran de modelo e inspiran esa contaminación de un orbe cultural foráneo y por entonces indiferente, no le faltaron. Pues, sabemos a ciencia cierta que El pozo fue escrito por la época en que Casaccia leía con fruición a Kafka y a Dostoyevski, con todas las implicaciones que los nombres de estos autores convocan y concentran.⁹¹

1. "El pozo"

Refiriéndose al título de este primer relato el redactor de La Razón establece con buen tino que el mismo, en un simbolismo perfecto, sirve de denominación total al libro, ya que representa el hondón del subconsciente que mueve a cada uno de los sucesivos protagonistas.

Esto se debe en gran medida a la constante pretensión casacciana de hacer hablar directamente al instinto. La práctica propicia una especie de apocalipsis de los objetos, de los seres, de las situaciones que se desarrollan, donde la anarquía asociativa tiende a provocar la absoluta intercambiabilidad de lo real. Ello produce, de una parte, la completa

modificación de los mundos que dan vida a los cuentos; y de la otra, la total confusión de los niveles de realidad e irrealidad. Las cosas y las personas en sus incesantes relaciones, además de ser ellas mismas, son testimonio de otra presencia: la de los instintos que, reprimidos en el inconsciente de los sujetos, escapan de los significados sociales.⁹²

En este cuento, por ejemplo, Casaccia nos presenta el caso de un amante que creyéndose abandonado da muerte, por estrangulación, a su novia. Desde ese mediodía en que Alfonso Caballero escuchó atónito la decisión tomada por Clara de irse a Buenos Aires para trabajar de modista, hasta el anochecer, cuando la dejó exánime, ocurren una serie de acciones más o menos complejas en las que no interviene la gufa consciente del actor, y ante las cuales cobramos la certidumbre de hallarnos en presencia de una crisis radical. Puede pensarse que el Ego herido de Alfonso ante la posibilidad de que Clara ya no lo ame después de cinco años de noviazgo haya determinado esa violencia final. Así lo indica la primera parte del cuento, pues, mientras el personaje caminaba sin rumbo por las calles de la ciudad, consideró primero la posibilidad de humillarse, después de suicidarse y, finalmente, optó por rebelarse e imponer su criterio a toda costa. Y es entonces cuando el "pozo" de su niñez se le aparece como símbolo posible de genital femenino, en este caso la madre, para dejar al descubierto un cuadro edípico perfectamente configurado, que al no evolucionar normalmente desde la niñez, se desplaza a Clara (catexia libidinoso-agresiva) ante el temor (estímulo) de perder el objeto amado.

En su fantasía Alfonso se ve en el fondo "de aquel pozo de su infancia, repleto hasta los bordes de negrura [=Id]" (p. 18); lo que puede interpretarse como la representación del acto sexual consumado con

la mujer-madre; o también, de acuerdo con la teoría de Rank e íntimamente relacionado con los motivos incestuosos encubiertos, estudiados por éste (ansiedad infantil, gratificación sexual, reproducción neurótica, adaptación simbólica, compensación heroica),⁹³ como un deseo de retornar a la seguridad del claustro materno, sugerido por esa indefensión infantil que siente ante la sola idea de que Clara lo abandonará: "Veíase sin cobijo y embargábale una tristeza infinita" (Ibid.).

Bajo la presión de este pensamiento Alfonso sale atropelladamente en busca de su novia; y cuando por la puerta a medio abrir de la casa de ésta divisa el fondo oscuro del zaguán, el mismo se le muestra, en perfecta correspondencia, como el pozo de su infancia donde momentos antes había precipitado a Clara. Sufre entonces el último desvarío que es casi una mimesis del anterior, pues "Sentía como si alguien le arras-trase a lo hondo....Tendió los brazos, agarrándose a Clara, no sabía si para salvarse o para llevarla tras de sí en su caída. Y juntos, porque Alfonso no se desprendía de ella, comenzaron a rodar por el espacio tenebroso...." (p. 22).

2. "Vísperas de bodas"

Este relato es posiblemente uno de los más antiguos de la colección y de los que mejor suerte ha tenido en términos de publicidad y atención. Apareció por primera vez en la edición extraordinaria del diario La Nación de Buenos Aires correspondiente al domingo primero de enero de 1940.⁹⁴ Pero ya antes de su publicación el columnista literario de ese rotativo dio cuenta del hecho en un suelto bastante extenso del cual reproducimos lo esencial:

La narración con que este escritor paraguayo contribuye a nuestra edición se titula 'Víspera de bodas.' Refléjase a través del personaje central del relato, Catalina

Sierra, un verdadero estado de tortura promovida por un remordimiento que no consigue apaciguarse. Semejante torcedor produce en el alma de la mujer que está a punto de casarse curiosos fenómenos psíquicos que el autor estudia detenidamente y con una sagacidad poco común. El desarrollo de este suplicio moral confiere al relato una intensidad que mantiene vivo hasta el último párrafo el interés del cuento. (95)

Después, cuando el cuento apareció incluido en la primera edición de El pozo, el diario La Razón lo deja singularizado en los siguientes términos: "...relato éste que puede figurar luminosamente en la más exigente cretomatía, por los altísimos valores que reúne."⁹⁶ Muchos años más tarde, en 1961, fue seleccionado para figurar en la Antología de cuentistas hispanoamericanos, publicada por la editorial Aguilar en su colección "Crisol."⁹⁷ Y por último, en el artículo de la revista Análisis se destacan sucintamente protagonista y trama como "...la desgarrante solterona que reinventa con paciente prolijidad los acontecimientos de un casamiento inexistente."

Esta última aproximación, a pesar de su brevedad, es la más precisa de las dos consignadas porque, efectivamente, en este cuento el autor postula la existencia de un personaje -- Catalina Sierra -- que no sólo se inventa una doble vida sino que imagina estarla viviendo, y termina por ir a refugiarse en ella como cosa segura de futuro.

El texto se adentra en el desarrollo psicológico de esta mujer frustrada antes del matrimonio debido a tres razones aparentes: pérdida de la virginidad, abandono por el novio, y clase social menesterosa. Como quiera que el procedimiento de introducir una ficción dentro de la ficción termina por desleirse al restablecer el autor una sola realidad ficticia abierta a múltiples conjeturas, las anteriores muy bien pudieran no ser las únicas causales que malograron las esperanzas de la protagonista. Pero sin duda, sí integran la fuerza central promotora de la neurosis que

padece, y la impulsan a buscar una compensación en esa realidad psicológica que habita en su inventiva.

Y esta es precisamente la forma indeterminada en que Casaccia deja (porque no lo cierra) el cuento: "Allí acostada, con la vista puesta en el cielo raso, [Catalina] tenía la sensación de que en toda la mañana no se había movido de su lecho. Sin embargo, vestía su traje de calle y sentíase muy cansada, como si hubiera caminado leguas" (p. 40).

Si la experiencia fue onírica, crepuscular o verdadera, queda a la discreción del lector. Pero lo cierto es que la conciencia de la protagonista crea un mundo de fascinación y se deja encerrar en él. Abolida la censura entorpecedora de los estados latentes, sus deseos insatisfechos pueden manifestarse de manera desembarazada o encubierta bajo hábiles simbolizaciones que permiten penetrar hasta en las épocas más lábiles de la vida de Catalina Sierra.

3. "El anónimo"

Pablo Alderete recibe un anónimo informándole que su esposa, "la dulce y rubia Ana María" (p. 42) le era infiel. Piensa que el autor puede ser su amigo Matteu en venganza por un altercado que antaño había tenido con él. Después cree que todo es obra de un malintencionado. Por último, cae en cuenta de que el amante de Ana María no puede ser otro que Julio Martínez, primo segundo de ella, tarambana y fanfarrón, con el que seguramente se encuentra a diario cuando va a misa del alba. Los celos se vuelven otélicos, la racionalización del adulterio es puramente imaginativa y la evidencia ni siquiera llega a ser circunstancial. Pero ante la imposibilidad de resolver coherentemente los conflictos internos o externos que se le presentan con este motivo, el personaje se ve obligado a asumir el suicidio como única solución. Primero juega con la idea de

matar a su mujer de un tiro mientras duerme y después seguir con él. Sin embargo, irónicamente, opta por la forma más discordante de lanzarse al agua, ya que no sabía nadar.

4. "El extraño ahogamiento de Casimiro"

Este es uno de los cuentos de la serie donde posiblemente se testimonia con mayor nitidez el encuentro con el absurdo.

Casimiro, además de ser un niño enclenque y enfermizo, se conduce como un perfecto day dreamer en la clase de zoología acuática. Su noción visionaria de todo lo que allí pasa y se dice lo lleva a dar respuestas un tanto extravagantes para la lógica común. No vacila en sostener, por ejemplo, que los buzos son peces humanos; y que a su vez los peces no se ahogan como nosotros debajo del agua porque están en su tierra. Pero además, Casimiro tiene la facultad de transportarse a ese mundo submarino y vivir, en compañía de la fauna que lo puebla, las más fabulosas aventuras. Misteriosamente, las láminas del libro o los cartelones alegóricos usados por la maestra para ilustrar la lección, se llenan de fuerza cósmica. Dejan de ser simples objetos de captación empírica utilizables en el conocimiento racional, para convertirse en núcleos de energía que el protagonista internaliza, emparenta y confunde con su propia identidad.

No es de extrañar, pues, que esa tarde, a pesar del miedo físico que siempre sintió por el mar, decidiera irse a bañar en compañía de dos amigos, para "contemplar...ese mundo de plantas y animales extraños que habitan en el fondo del agua" (p. 56). Paradójicamente, no puede abrir los ojos cuando está sumergido por temor a que éstos se le llenen de agua y quedarse ciego; o sea, le está vedada la aprehensión de cualquier otra realidad ajena a la que habita en su imaginación. Entonces los amigos le gastan una broma hundiéndole la cabeza en el agua por breve tiempo "que

a Casimiro le pareció siglos" (p. 57). Sufrir una crisis nerviosa acompañada de convulsiones; regresa a su casa descompuesto, febril y delirante; el médico no puede determinar el origen de "esa rara enfermedad" (p. 59); y esa noche Casimiro muere ahogado en tierra de una dolencia sicosomática irremisible, sin más motivos que la broma gastada por los amigos, a pesar de haberse pasado gran parte de la mañana "entre aquellos peces de todo tamaño, y de aspecto a cual más extraño y quimérico" o, "a manera de otro pez, describiendo círculos alrededor de un plateado...tiburón que, con su enorme cuerpo, ocupaba gran parte del cartel" (pp. 53-54).

Esto quiere decir que el mundo narrativo, fundado en una plasmación fabulosa de la realidad, es autónomo y consistente por sí mismo; se mantiene ajeno a los principios racionales de lo factible y verosímil operantes en lo cotidiano, pues crea sus propias condiciones de realidad y las leyes que lo rigen son generadas por el ritmo interno de la conciencia.

5. "La ilusión de Tomás González"

Este cuento es un pequeño cuadro de la miseria y desorientación que domina el alma de un pobre burócrata cuando finalmente consigue que le otorguen la por tanto tiempo ansiada jubilación.

A simple vista el cuento no refleja mayores problemas; pero a poco que se arañe en su superficie se descubre una gran y angustiosa ironía en la correlación que puede establecerse entre Tomás González, el humilde empleado, y el Paraguay, nación que Casaccia coloca con dolor en un plano socio-cultural rezagado. No se debe pasar por alto el detalle de que Tomás trabaja en Correos, que simbólicamente es el medio de mantenerse en contacto con el exterior. Por esta senda, la analogía se refuerza con la ilusión del personaje de hacer un viaje a Buenos Aires,

que para cualquier paraguayo medio resulta faro y cifra de cultura y progreso. Luego, el ideal del empleado preso en sus circunstancias rutinarias es paralelo al de esta nación condenada desde sus orígenes a permanecer como un estado ermitaño.

Cuando Tomás cree alcanzada su libertad=jubilación, se encara a su manera, condicionada y pasiva (téngase en cuenta el acondicionamiento nacional por los jesuitas y por los regímenes políticos desde el Dr. Francia) con el símbolo de autoridad: el Director de Correos. Así se ha venido encarando siempre el Paraguay con el dictador de turno. Pero, y éste es el aspecto más patético que confirma la equivalencia, una vez libre, Tomás González no sabe qué hacer, no sabe como romper el cerco. Y lo interesante es que daría cualquier cosa, hasta se humillaría por volver a su antigua condición. Piensa en el Director de Correos=dictador, y la ilusión se va de la misma manera que el barco hacia Buenos Aires parte finalmente sin él. El Paraguay, después de haber disfrutado de breves períodos de libertad política regresa a encerrarse en su círculo, fuera del cual no sabría qué rumbo tomar.

6. "El sueño del revolucionario"

El carácter de provisionalidad que predomina en el ánimo de los exiliados después de la guerra civil paraguaya de 1947 queda ilustrado en este cuento, según Rubén Bareiro Saguier. Aclara el crítico que se trata de un relato anterior al momento bélico "pero la motivación en función de la vuelta es idéntica."⁹⁸ Examina así el acontecer narrativo de este cuento:

El personaje... [Eusebio Escobar] vuelve a Asunción para preparar la sublevación, pero el levantamiento explota antes y [Escobar] se encuentra encerrado en casa de un amigo, completamente ajeno al desarrollo de los acontecimientos. Este es el nudo central del relato, pero el autor intercala entre esta situación

de espera y el desenlace, una serie de índices que crean otro foco de interés: la lascivia de [Escobar] despertada por Sarita, la hija apenas adolescente de su amigo y protector, quien le trae la comida. Este segundo centro desvía la atención del nudo central -- Casaccia describe escenas eróticas de la duermevela -- que recupera su lugar al final: [Escobar] adormecido mientras espera la llegada de Sarita, sueñan que unos soldados entran y le pegan dos tiros, tal como ocurre en la realidad. (99)

7. "El ansia secreta"

Con un hecho de experiencia que se incorpora a la personalidad del sujeto, el autor nos lleva nuevamente a la zona imprecisa de las vivencias individuales postergadas, a cuya gestación y estallido asistimos movidos por la misma ebullición de fuerzas elementales que urgen al protagonista.

Rafael Sequeiros odiaba a Brígida, la vieja sirvienta de la familia por el simple hecho de que ésta le recordaba perennemente a su difunta tía Carmen, quien lo había criado con mano dura, implacable y sin muestra alguna de afecto. Brígida es, sin embargo, la figura maternal antitética de la tía; pues, a pesar de los maltratos que a diario recibía de su señor, "no lo hubiese dejado por nada de este mundo" (p. 87), únicamente en atención al gran cariño que le profesaba. Mas, esta docilidad sólo contribuía a aumentar la exacerbación de Sequeiros, el cual, en sus accesos de enojo solía repetirse: "No la puedo tragar...Algún día terminaré rompiéndole la cabeza" (p. 88). La situación empeora cuando la mente funambulesca de Sequeiros comienza a notar el extraordinario parecido físico que se iba produciendo entre Brígida y su tía a medida que pasaban los años. Hasta que por fin, en una total destrucción del juicio objetivo sobreviene la crisis de indentidades -- la trama del relato es el desarrollo de esta crisis -- y Sequeiros cree que ha matado a su sirvienta a palos, creyendo ver en ella la imagen rediviva de su tía, con

todos los peligros que esta irrupción implica para la integridad de su "Yo."

Sin embargo, dada la dilogía con que el autor entrega los hechos le corresponde una vez más al lector discernir si la experiencia ocurrió bajo los efectos del sueño.

A la mañana siguiente Sequeiros se estatifica en la definición de una realidad que se le interioriza al convertirse en espectador de su desvarío nocturno; los recuerdos se le presentan enmarañados e incoherentes; pero, cuál no sería su sorpresa cuando vio aparecer a Brígida "...ignorante de lo que pasaba por el alma de su amo y del terrible significado [regresión al mundo infantil] que su pobre vida tenía en la de él" (p. 97).

8. "La casita de piedra"

Según Hugo Rodríguez-Alcalá este es el más poético de todos los cuentos de Casaccia;¹⁰⁰ y no le falta razón en cuanto al lirismo que encierra la enunciación de los movimientos afectivos que recorren el alma del protagonista, juntamente con la pintura viva y animada de las imágenes que brotan de su fantasía.

Los cuadros sociales de la memoria de Luciano Gorina parecen estar disueltos en un caso aparente de paramnesia. Sueña que en una excursión hecha la tarde anterior al Jardín Botánico en compañía de unos amigos, se casó con una muchacha llamada Marta Golder, de piel blanca, pelo rubio y ojos azules; "pero sin acordarse de la forma en que se realizó la ceremonia ni del lugar" (p. 100). Lo único que podía relacionar vagamente con el hecho, era la representación de una casita de piedra con cortinas de cretona en las ventanas; aunque de igual manera, el encuadre espacio-temporal escapaba de su registro en el proceso asociativo de la memoria.

Y unos veinte años después, mientras Luciano veraneaba en

Areguá, no bien acabó de pronunciar uno de los amigos con quien paseaba a caballo, una frase tan freudiana como: "Nunca dejamos nuestra niñez del todo" (p. 103), la ilusión del déjà vu se convierte en realidad: allí estaba la casita y Marta Golder. Un árbol de paraíso que el tiempo había respetado le hizo recordar que cuando tenía ocho años, había estado con sus padres en ese lugar, y allí había conocido y jugado todo el día con una niña de su misma edad, Marta Golder, con quien muchos años después, por una alteración de la memoria, se había casado en sueños. Luciano Gorina huye entonces de la vida montado en la fijación de un recuerdo sexual infantil hacia la solidez de un mundo putativo que en logrado símbolo encierra ese jardín del Edén, pues, "...no volvió más a su casa..." y "se quedó para siempre junto al árbol de paraíso" (p. 108).

9. "El novio de Micaela"¹⁰¹

Incansable perseguidor de la experiencia humana donde y comoquiera que la misma se produzca, Casaccia reitera en esta narración la historia de otro estado de ánimo desde el punto de vista femenino, que en un plano diferente había planteado ya en "Víspera de bodas."

Micaela, célibe y sin gracia, como dice el cronista de La Nación, lleva hasta su hogar de Asunción un ímpetu de fantasía cuando anuncia en falso que Demetrio Alcalá quería casarse con ella.

La unidad hermética de la casa, que encuentra su correlato en el tema de la frustración sexual femenina, se tambalea hasta sus cimientos con la fisura que produce esta noticia. Al oirla, don Abelardo pensó "en aquella semejanza de su hija con las mujeres solteras de la familia" (p. 113)

Por eso resulta significativo que la única mujer de la familia que se libra de esa situación (la madre de Micaela), se llame Victoria.

Sin embargo, la mentira sólo le ha producido a la protagonista una satisfacción vicaria en su lucha contra el sino y los impulsos prohibidos. Pero después del insidioso regocijo que siente con la envidia que ha despertado en su hermana Rosarito y en su tía Margarita, también solteras como ella, no es posible revocar lo que se ha dicho. Sale de la casa para reflexionar sobre la consumación de su artificio y, "como si ya tuviese cien años encima, se perdió en la noche" (p. 125).

10. "La soledad de Vogel"

En la reseña ya mencionada de la revista Mundo Argentino se ha sostenido que este relato es digno de Horacio Quiroga por la fuerza con que está escrito. En efecto, Casaccia deja momentáneamente el contorno metropolitano para armar su conflicto en un ambiente rural primitivo, denso y sofocante, misterioso y oscuro, a la manera de los del uruguayo. Un ambiente que el autor prefiere crear como proyección de los fondos emocionales y sensoriales de su protagonista, prescindiendo hasta donde le resulta posible de la geografía; pero en que indudablemente la influencia del medio (la fuerza telúrica de la "capuera" ejerce una secreta e irresistible atracción sobre él) se confabula con la miseria, el pathos, la soledad y el terror, para destruir al personaje atrapado finalmente en una postración nerviosa de la cual no podrá salvarse.

Guillermo Vogel mecánico en su país de origen, quizás siguiendo los dictados del simbolismo genérico que encierra su apellido (Vogel en alemán quiere decir pájaro) voló como muchos otros de su raza¹⁰² a latitudes subdesarrolladas con la idea de hacer fortuna y, eventualmente, regresar a la seguridad del suelo patrio. En Vogel se cumple, sin embargo, la circunstancia del inmigrante que no concluye el circuito emprendido, con la agravante de que fracasa económicamente en su arriesgada aventura de acriollamiento. Luego de pasarse más de veinte años de privaciones

trabajando como agricultor se da cuenta de que su vida no ha sido más que el proceso de una renuncia a todo; a todo salvo a esa soledad esencial y física que paulatinamente le produjo un descenso completo del tono vital. Ya es, pues, demasiado tarde para que sus mecanismos mentales se readapten al mundo gregario. Por eso, cuando lo intenta al aceptar que Ramón Benítez, un nativo con trazas de malhechor, se quede en la "capuera" so pretexto de ayudarlo en las labores, comienza a experimentar sentimientos paranoides -- cree que Benítez lo va a matar -- y se encierra en su cuarto a esperar la muerte, que no se produce por violencia, sino de miedo, hambre y sed.

11. "El amor paternal"

Los dos rasgos distintivos que el crítico de la revista Mundo Argentino antes citada subraya en este cuento -- "irónico y finamente psicológico" -- cuadran perfectamente a la experiencia mental erótico-compulsiva que absorbe al protagonista Justo Aguirre. Éste hace ver que el afecto que siente por su joven cuñada Amandita, treinta y tantos años más joven que él, es puramente paternal, ya que no tiene hijos de su matrimonio con Adelina. En realidad lo que experimenta Aguirre es un deseo subconsciente de cometer adulterio ante la falta de atractivos físicos que le ofrece su esposa. Así lo demuestran la descripción del proceso de esta pasión y lo ridículo de las racionalizaciones en que incurre. Su carácter de tópicos ponen bien a las claras el efecto de burla buscado por Casaccia, quien, al revestir las apariencias externas con una máscara de amor paternal convierte el deseo de infidelidad conyugal en incestuoso: incesto síquico, ya que legalmente no puede ser definido como tal, y esto lo sabe Casaccia por ser abogado. La ironía cristaliza totalmente cuando al final del cuento ese cacareado "amor

paternal," ni siquiera presentido por la "cuñada-hija," al ser ignorado por ésta, lleva a Justo de nuevo al lecho conyugal convertido de veras en padre espiritual capaz de sentir pena por el desafecto de un hijo.

12. "El cuadro campestre"

El tema de este cuento es la búsqueda y el encuentro de sí mismo, que el personaje logra mediante un acto involuntario de sugestión, originado en un estímulo externo, capaz de modificar momentáneamente su comportamiento.

El gerente del banco donde trabaja Jorge Aguilar desde hace doce años lo llama a su oficina para ofrecerle un ascenso. En el curso de la entrevista el personaje se fija en un cuadro campestre que cuelga de la pared e inmediatamente cae en una especie de éxtasis que lo abstrae de la realidad burocrática que tanto odia, para dejarlo inmerso en la placidez eglógica del paisaje pintado al óleo.

El gerente racionaliza el estupor que le produce esta conducta disociada de su empleado, acompañada de francas manifestaciones de estereotipia mental, atribuyéndosela a una mala digestión. Pero cuando Jorge se recobra y poco después va a ocupar su puesto nuevamente "...sentía una gran tranquilidad, nunca experimentada hasta entonces. Gustaba un gran bienestar físico y una paz espiritual profunda, como si hubiese colmado un deseo largamente anhelado" (p. 163).

Aunque no estamos ni remotamente en el desarrollo práctico del cuento en lo religioso puede decirse que en esa comunión que el protagonista efectúa con la naturaleza hay mucho de misticismo: y aun sin forzar el análisis, es fácil detectar las tres vías que conforman el camino hacia ese estado de perfección. La purgativa está representada por la lucha interna que a diario debe librar Jorge "con su propia

voluntad, que se negaba a seguir obedeciéndole" (p. 156), entre dedicarse a ser un creador o continuar trabajando en algo que le repugnaba. Las vías iluminativa y unitiva se dan casi juntas al perderse en ... "esa paz que penetraba por la ventana del cuadro..." (p. 159); y separarse completamente del medio ambiente en donde: "Habían desaparecido el escritorio, los sillones, las paredes, hasta el Gerente..." (p. 160). Una vez lograda esa unión, el personaje puede volver a lo diario prosaico sin que eso afecte su bienestar interno, en la mejor tradición mística española.

Es interesante apuntar también que el cuadro con su ambiente bucólico actúa como una especie de "mantra," o sea, figura que en la tradición mística hindú y derivadas, sirve de punto de apoyo o concentración a la mente para, fijándola, hacerla llegar a la unión mística.¹⁰³ El cuadro sería en este caso lo que la música para Fray Luis, pero con un efecto permanente, sin regreso al mundo bajo.

13. "La vuelta"

Además de haber sido publicado en 1961 por la revista Alcor como ya consignamos, este relato aparece recogido en la antología del cuento paraguayo que bajo el título de Crónicas del Paraguay editaron en 1969 Josefina Plá y Francisco Pérez-Maricevich.¹⁰⁴ Pero por la forma en que Casaccia deja significado el pequeño mundo narrativo que lo integra, estaría, junto con "La soledad de Vogel," más en familia con sus viejos compañeros de El guajhú. La técnica en el modo de contar ha evolucionado ostensiblemente desde entonces; no así el primitivismo inicial de sus armaduras psicológicas como tampoco la predestinación escenográfica.

Toda la historia está dominada por un temor y al mismo tiempo

una atracción por el incesto sicológico que también adopta la forma de un complejo de Edipo. Casaccia se mete intrépidamente en esa realidad tan complicada de los circuitos interiores para sacar a la luz, con precisos instrumentos de análisis (monólogos interiores, sueños, embriaguez alucinógena) lo que ocurre en esas relaciones turbias cuyos hilos se cruzan en perfecta geometría para que el triángulo sexual se imbrique uno tras otro en tres perspectivas diferentes.

Antes de irse a Asunción para trabajar como cocinera Ña Juana, con sus cuarenta y cinco años, había vivido maritalmente con Otí (Otilio Huidobro) que entonces sólo contaba diez y nueve. Tiempo después Ña Juana se enteró de que su hija Romualda se había juntado con Otí y que tenían un hijo. Por su parte, el protagonista, en un montaje de ideas que fluyen libremente en rápida sucesión para que se crucen imágenes pasadas, presentes y futuras, identifica a Ña Juana con su madre, rehusa admitir la paternidad del hijo imputándosela a Gervasio; juega con la idea de matar a Romualda; y, por último, se reafirma en el deseo de casarse con Ña Juana, a quien dos días antes, borracho, había tratado de poseer por la fuerza en presencia de su hija. Se verifica así el complejo edípico, la interrelación endogámica y la unión concubinaria exógena con la presencia evocada de Gervasio.

Al final, dada la pluridimensionalidad con que el autor cierra siempre el acontecer de sus ficciones, no sabemos cómo muere Otí o si efectivamente muere. Lo que sí resulta claro es por qué no acepta al hijo como suyo; Romualda se le presenta como su hermana; pues es hija de Juana, su madre-mujer; y en su inconsciente perturbado tiene que rechazarlo ya que sería para él un hijo incestuoso.

14. "El crimen perfecto"

Cuento de análisis psicológico disfrazado de policial, donde se logra mantener la inquietud hasta un final sorprendente, fue escogido por Ángel Flores para representar a Casaccia en su voluminosa edición antológica sobre literatura hispanoamericana.¹⁰⁵

Debemos de dar crédito a Boileau-Narcejac cuando al hablar de los posibles puntos de contacto entre el psicoanálisis y lo específicamente policial en literatura, destacan que: "Los impulsos reprimidos se disfrazan y se deslizan en la conciencia....Y actúan como un misterioso criminal que se hubiese apoderado de nuestro pensamiento para dictarle de improviso decisiones absurdas. En nuestro fuero interno...se introduce un visitante escurridizo capaz de atravesar hasta las más sólidas barreras, aquéllas que levanta la moral contra las tentaciones mórbidas...."¹⁰⁶ Pues, bajo premisas similares la flagelación de un marido engañado desemboca en el crimen perfecto de este relato, que a su vez se erige como una parodia del género cuando el mismo protagonista, primero se maravilla de que su plan sea tan "...audaz y subyugante, como para dejar sin habla al criminal más arriesgado e imaginativo" (p. 176); y después proclama satisfecho que: "Ni el creador más fantástico y exigente en relatos policiales hubiera ideado algo parecido" (p. 177).

Durante dos años Rufino premedita la muerte de su mujer Zulema. La entierra en el traspatio de su casa; denuncia a la policía que huyó dejando abandonado el hogar; a partir de entonces simula estar medio loco; y hasta se atreve a clavar una cruz blanca en el lugar donde yace el cadáver. Este es el plan ejecutado por Rufino. Pero en un final estupendo, el comisario de policía le informa dos meses después que Zulema había aparecido en Buenos Aires en compañía de un tal Pantaleón

Rodríguez con el que efectivamente se había escapado. Rufino, personaje desde luego esquizoide (si no esquizofrénico por completo) había inventado el crimen perfecto convenciéndose de él para asegurar y satisfacer su tambaleante hombría.

E. Otros cuentos

Los dos últimos cuentos que dejamos estudiados, así como los tres que incluimos en este acápite como obra suelta, pertenecen, por sus fechas de nacimiento, a la última parte de la etapa de madurez. En rigor, por tanto, su examen debería llevarse a cabo y aparecer incluido al final del capítulo siguiente. Sin embargo, como eso implicaría relegarlos a una condición de simples apéndices sin antecedentes ni consecuentes inmediatos, en perjuicio de la homogeneidad estructural que conserva la cuentística casacciana, hemos preferido seguir explorando ininterrumpidamente este peculiar sistema de símbolos y de metáforas en su habitat lógico y natural.

1. "El hombre de las tres A"

Se inspira en una realidad histórica tan habitual y cotidiana en el Paraguay como es el de las fuerzas revolucionarias combatiendo a las tropas del gobierno (o viceversa) en los alrededores de Asunción. Sólo que en esta ocasión la lucha sin cuartel se entabla en el plano más sofisticado y antiheroico de los agentes secretos de uno y otro bando, donde, como afirman Boileau-Narcejac, "todos los golpes están permitidos y todas las mentiras autorizadas."¹⁰⁷ Ningún lugar más adecuado, pues, para que este relato viera la luz que la antología editada por Juan Jacobo Bajarlía bajo el sugestivo título de Crónicas con espías.¹⁰⁸

El cuento tiene una estructura casi idéntica a la usada en "El sueño del revolucionario." Pero en esta oportunidad el autor

permite a su protagonista llevar a cabo una serie de peripecias antes de matarlo.

Eusebio Pintos, al igual que su homónimo Eusebio Escobar del cuento citado, llega clandestinamente a Asunción con una misión importante para el comando revolucionario. No se trata ahora de preparar un alzamiento armado que ya estaba en marcha sino de trasegar ciertos documentos robados al gobierno de incalculable valor logístico. Permanece escondido una semana en espera de su contacto, sólo para descubrir al cabo, que éste es un doble agente que opera, según para quien, bajo una triple identidad: Zoilo Aguilera, Prudencio Ávalos y Rogelio Ayala, o sea, "el hombre de las tres A" que da título al relato. Pero como, "...el espía es un ser postergado, un héroe anónimo y sangriento al que se utiliza como una cosa inútil de la que conviene deshacerse,"¹⁰⁹ al final, los revolucionarios matan de una puñalada en el pecho a Prudencio Ávalos por traidor, mientras que Pinto, al ser delatado por el anterior, muere acribillado a balazos por los secuaces del gobierno cuando regresa a su escondite. Esto se infiere por los procedimientos usados en la eliminación física: el gobierno puede permitirse el lujo de la represión abierta y sonada; la oposición ilegal y encubierta está forzada a la acción silenciosa.

2. "La fuga"

Fue publicado por primera vez en el diario asunceño Comunidad correspondiente a la última semana de junio de 1968; y posteriormente se le incluyó, junto con "La vuelta," en Crónicas del Paraguay.¹¹⁰

El relato arranca también de una realidad histórica insoslayable: el capitán Diego Almada, "peligroso conspirador político" (p. 20), se ha fugado espectacularmente de la cárcel. Al día siguiente, escondido en su casa, sus representaciones mentales todavía están fuertemente

condicionadas por los tres años de encierro sufrido, que "...es mucho tiempo para que no dejen huellas profundas en el espíritu y en la memoria, y uno no se lleve consigo esos recuerdos adonde vaya" (p. 18). El hecho esperado y temido de ser descubierto antes de que pueda escapar al extranjero acelera el ritmo síquico de Almada a velocidades que resultan incontrolables por las leyes de la razón. De ahí que no pueda dar una explicación coherente (el lector desprevenido o avisado tampoco podrá de inmediato) al recorte de periódico encontrado en el bolsillo del saco donde se describe su fuga (ficción elevada a la segunda potencia), aunque de manera inexacta, como ocurrida dos meses antes. Ante el miedo insuperable que le producen éste y otros fenómenos similares de disociación, termina suicidándose.

La explicación lógica o metalógica del misterio, provisionalmente inaccesible para nosotros, queda diferida hasta que el propio Casaccia viene en nuestra ayuda, nada menos que con cinco posibles conclusiones, a las que llegó, según nos refiere, tiempo después de haber escrito el cuento y darse a su análisis. Ellas son: 1) El personaje no se ha fugado nunca; es otro Almada el que se ha fugado; 2) Se ha fugado una vez y ahora en la celda se imagina que se ha vuelto a fugar; sufre una alucinación; 3) Se ha fugado; está en la sala de la casa y confunde las fechas; 4) Se ha fugado dos veces; pero ésta segunda fuga es idéntica a la primera; 5) Se ha fugado; pero es de otro Almada que habla el periódico.¹¹¹

3. "El secreto de las hermanas Franco"¹¹²

La anécdota es simple en su aspecto externo. Dorotea Franco está encaprichada en recobrar el vestido de baile que su madre debió de haber estrenado treinta y ocho años atrás, en un gran baile del Union

Club si no hubiera muerto dos días antes, y que ahora estaba en posesión de su hermana Vicenta. La oportunidad y el pretexto para lograr su propósito no podían ser mejores: que su hija Verónica usara el traje de su abuela en un festival benéfico donde habría un desfile de modas a la usanza de los años treinta. Ante la negativa firme y reiterada de su hermana, Dorotea encarga la confección de un vestigo igual; y la copia resulta tan exacta "...que el día del festival la gente opinó que...era mejor que el original aunque nadie había visto éste" (pp. 144-145). En la creencia de que su hermana le había robado el vestido, Vicenta corrió a su casa para comprobar el hecho; pero no pudo, pues murió antes de un síncope.

Sin embargo, el ámbito narrado se torna complejo cuando se enfoca como un cuadro de aparente sibling rivalry por la posesión simbólica de la madre a través de un espejismo: el vestido, que en realidad no existe; es decir, sí existe, pero sólo como realidad psicológica en la imaginación de Dorotea. Curiosamente, el contraste entre las dos hermanas es de un equilibrio perfecto. Dorotea, que ha vivido expuesta a la realidad objetiva (matrimonio, hija, actividades sociales), está dominada por una subjetividad neurótica. En cambio, Vicenta, solterona de sesenta años, inmersa en un mundo donde el fluir del tiempo se detuvo desde que fallecieron sus padres (mantenía el lugar tal cual ellos lo dejaron), es capaz de comprender el hecho de la muerte como una realidad ineluctable. Pero también comprende el problema de su hermana; por eso se niega a entregarle el inexistente "vestido-madre," aunque mantiene la ficción de que lo conserva, de que está vivo-viva; porque sabe que el equilibrio síquico de Dorotea necesita de esa muleta psicológica. Verónica, que también se percata de la índole del problema, cuando muere la tía

Vicenta, coloca la "copia exacta del vestido" en el guardarropa para permitir así que su madre perpetúe la ilusión.

En el transcurso de toda comunicación normal (y la literatura lo es) -- ha subrayado el formalista ruso Roman Jakobson -- intervienen siempre un codificador (el escritor en nuestro caso) y un intérprete, que al aceptar el mensaje, trata de descifrarlo.¹¹³ Al dejar cumplida esta última responsabilidad confiamos en que las explicaciones racionales que preceden no vayan a privar a estos cuentos de El pozo y la subsiguiente obra suelta, de su singular atractivo. Porque en definitiva la clave teórica de los mismos hay que buscarla en la orquestación de todas las conciencias individuales que los informan, puestas al servicio de una fantasía donde se multiplican las posibilidades puramente humanas. En El pozo "et al," hemos visto la presencia de una creación que se permite ser tan libre como la realidad misma. En su búsqueda, el autor no trata de reducirla, puesto que, siendo como es en su conjunto una realidad intrahumana, acciona y reacciona según y cómo el hombre entienda su existencia en el mundo. De esta manera, la intriga pierde significado y pasa a predominar la energía del espíritu; el espacio se desvanece al dirigirse hacia adentro; el mundo de los caracteres es tan coherente y válido en sí mientras se está viviendo con ellos, que al final sólo deja espacio para imaginar las razones por las cuales esos hechos pudieron haber sido; pero sin que por ello se extrañe nuestro sentido de lo apropiado; y el lenguaje, finalmente, sin renegar de las formas convencionales y estatuidas, queda sometido a esa misma tensión creadora del mundo.

Es fácil, pues, establecer que con el reajuste completo en la manera de contar aquí documentado estamos abocados al inicio de una

nueva época, si consideramos que en última instancia La babosa, La llaga y Los exiliados, en cierta forma, no son otra cosa que un gran "pozo" multiplicado por sí mismo infinidad de veces.

NOTAS

1

Justo José Prieto, "Entrevista a Gabriel Casaccia," Alcor, 18-19, agosto de 1962, 5-8.

2

"Casaccia con el Premio Kraft," Alcor, 28, 1964, s/p.

3

Véase: "La narrativa latinoamericana: Vargas Llosa, Roa Bastos y Gabriel Casaccia se expiden sobre realismo en la novela," La Tribuna, 15 de agosto 1966, 14.

4

Efraím Cardozo historia este fenómeno colectivo de la siguiente forma:

Contrariamente a lo que ocurrió en los prolegómenos de la guerra contra la Triple Alianza, la opinión pública fue un factor preponderante en la anteguerra del Chaco. La libertad de prensa, de reunión y de asociación, la presencia de la oposición en el Parlamento y la participación de figuras opositoras en las negociaciones diplomáticas, impedían al gobierno una política que no estuviera conforme con el sentimiento público. Y éste era densamente contrario a toda nueva cesión a Bolivia. El Partido Liberal, que tanto había criticado los tratados firmados por el coloradismo en el siglo XIX, participaba de modo principal en esta intransigencia nacional. A él se debió la nueva doctrina de la 'intangibilidad' del río Paraguay invariablemente sostenida en las negociaciones diplomáticas....Las apreciaciones de la oposición sobre el estado de la defensa nacional no generaron derrotismo. (Breve historia del Paraguay, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, 135.)

5

Véase: César Sánchez Bonifato. La última guerra de Sud América, Asunción, Ediciones del Pueblo, 1972.

6

Tras una cruenta guerra civil en 1923, sobrevienen dos períodos de aparente calma constitucional en que los presidentes elegidos logran cumplir su mandato pacíficamente: Eligio Ayala de 1924 a 1928 y José P. Guggiari de 1928 a 1932. Éste le entregó el mando de la nación a Eusebio Ayala, quien pese a su prestigio nacional e internacional fue destituido a sólo unos meses de terminar su etapa presidencial.

7

Op. cit., 153.

8

Augusto Roa Bastos. "Tierra sin hombres," Primera Plana, 221, 21 de marzo de 1967, 63.

9

Juan Bautista Rivarola Matto. "Literatura paraguaya de hoy," Tiempo de hoy, 2, febrero 1971, 8-9.

10

Alfonso Reyes. "Valor de la literatura hispanoamericana," La Prensa, Buenos Aires, 12 de octubre de 1941, s/p.

11

Todas las citas incluidas en el trabajo se hacen por la edición original, pp. 3-4.

12

Véase: Francisco Pérez-Maricevich y Josefina Plá, eds. Crónicas del Paraguay, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969, 16.

13

Francisco Pérez-Maricevich, Breve antología del cuento paraguayo, Asunción, Ediciones Comuneros, 1969, 16.

14

Francisco Pérez-Maricevich. La poesía y la narrativa en el Paraguay, Asunción, Editorial del Centenario, S.R. L., 1969, 40.

15

Correspondencia, 12 de julio de 1973.

16

Correspondencia, 27 de marzo de 1973.

17

Utilizamos el término "plano temático" con el valor que le confieren Félix Vodicka y Oldrich Belic al hablar de la estructura de la obra literaria, "...designando con él la realización concreta del tema, es decir, la fisonomía concreta de cosas, seres humanos, acciones, ideas y sentimientos que encontramos exteriorizados por medio del lenguaje en una obra determinada." (Véase: El mundo de las letras, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1971, 80 y ss.)

18

Según Kayser, la "narración enmarcada concreta e intensifica la situación clásica del narrar: "el autor se oculta detrás de otro narrador, en boca del cual pone la narración." De las varias modalidades de este tipo de narración, Casaccia elige "la forma epistolar" en la que "el punto de vista del narrador está aún dentro del transcurso de la acción." (Wolfgang Kayser. Interpretación y análisis de la obra literaria, 4a. edición, Madrid, Editorial Gredos, 1961, 263-264).

19

"La relación del narrador con el público y con la materia (objetividad) se denomina actitud narrativa. Su exacta comprensión

es de máxima importancia para la interpretación de la obra" (Véase: Kayser, Op. cit., 265).

20

Véase básicamente la obra de Martin Heidegger. El Ser y el Tiempo, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

21

Véase: Soren Kierkegaard. The Concept of Irony, New York, Harper & Row, 1965.

22

Efraím Cardozo. Op. cit., 136. También véase lo que dice al respecto Sánchez Bonifato, Op. cit., 75-80, 99 y 106-111.

23

Buenos Aires, Editorial Librería del Colegio, 1938. Todas las citas se hacen por esta edición.

24

Véase, a más de los trabajos antes señalados de Pérez-Maricevich, "La narrativa paraguaya de 1940 a la fecha," Crónicas del Paraguay, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969, 7

25

Ibid.

26

En este sentido resulta pasmosa la miopía de Carlos R. Centurión quien hace descansar la novedad del libro precisamente en lo que constituye su lastre: "...su prosa, donde abundan giros poco usados y palabras de pura cepa castellana, siquiera no habituales en la conversación diaria, donde se encuentra la novedad. Elige el vocablo, trabaja su léxico -- eso es innegable -- pero resulta clara su dicción y agradable su comentario." (Historia de las letras paraguayas, III, Buenos Aires, Editorial Ayacucho, 1947, 258.) Con la perspectiva de los años Casaccia toma conciencia de estas deficiencias y las reconoce por escrito en una extensa carta que le escribe a su amigo y crítico literario Hugo Rodríguez Alcalá el 15 de julio de 1969. Transcribimos de la misma el siguiente fragmento:

Un día apareció en mi horizonte literario Gabriel Miró. Este escritor ya no era Valle Inclán. Pero también hacía de la forma una cuestión primordial y fundamental. Novelista a medias, como diría en un artículo excelente Ortega y Gasset. Paisajista extraordinario, descriptivo, muy exterior, no profundiza en el alma y los problemas del hombre. 'La sortija,' 'El viático,' 'Ciriaco' y algunos otros cuentos de El guajhú están bajo el signo del autor de El obispo leproso. Aprovecho ahora para decirle que estoy en la tarea de rehacer el estilo 'gallego' de todos estos cuentos, y donde dice 'mozallón' poner muchacho y donde 'labriego' escribir campesino,

etc. No toco los temas, pero busco de quitar al estilo todo lo que tiene de inauténtico y artificial. Pero otros cuentos de este libro, entre ellos principalmente 'El guajhú,' tienden a ser más complejos y psicológicos, porque ya para ese entonces había conocido varios cuentos de ese gran cuentista que fue Pirandello, y que me incitaron a no ser meramente descriptivo y mirar un poco más el asunto y el fondo de éste.

27

Preguntado sobre este particular nos contesta: "Desgraciadamente yo no hablo guaraní porque aunque en casa mi padre lo hablaba bastante bien, había la opinión de que perjudicaba la buena pronunciación del español. Pero a mi juicio era y es un error." Y agrega: "En mis obras suelo usarlo con la ayuda de algún amigo que conoce bien el idioma y traduce lo que yo escribo en español" (Correspondencia, 12 de julio de 1973). Refiriéndose a su desconocimiento del guaraní ya había declarado que ese hecho "...me ha traído algunos problemas como escritor...porque gran parte del alma y la psicología de mis compatriotas está en su habla" ("Paraguay, allá lejos y hace tiempo," Análisis (Buenos Aires), 375, 20 de mayo de 1968, s/p.).

28

Josefina Plá. "Nuestra novela: Casaccia Bibolini," La Democracia (Asunción), 11 de Septiembre de 1938, s/p.

29

Josefina Plá. Art. cit. La reafirmación de este juicio decantada por la perspectiva de los años le da mayor solidez. Así, en un trabajo reciente asegura que: "Con El guajhú...un novelista local se aproxima por primera vez a la psicología profunda del hombre de su tierra" (Véase: "Aspectos de la cultura paraguaya," Cuadernos Americanos, 1, enero-febrero, 1962, 81).

30

Baste citar algunos nombres cuyos trabajos son aportes utilísimos para la conciliación y entendimiento de ambas disciplinas: Jean Piaget, Gérard Genette, Maurice Corvez, etc.

31

Dominique Fernandez. "Three Types of Resistance to Freud," Diacritics, 1, Fall 1971, 14.

32

Véase: Gabriel Casaccia. "Sucesos de mi vida," Guarán, 9, 7 de julio de 1939, pp.6 y 14.

33

María Angélica Correa. "Entrevista a Gabriel Casaccia, novelista paraguayo," Alcor (Asunción) 36, mayo 1965, 4. El subrayado es nuestro.

34

Josefina Plá. Art. cit. considera que este es el mejor

cuento del libro "por su verídica entraña y la impresión real que del fratricida complejo del protagonista nos da."

35

Sicoanalíticamente se puede explicar ese odio por la teoría de la derivación si tenemos en cuenta lo temprano que la madre entra en la vida del niño: lo cuida, lo alimenta, le evita daños y le enseña poco a poco a cuidarse, se le aparece como la primera representación del mundo exterior en lo que tiene de hostil y de benéfico. Y si como en el presente caso se trata de una madre activa que tiene que ganarse la vida de alguna forma e intervenir en la formación o disolución de los lazos familiares, se comprende fácilmente que vaya suscitando en el hijo una reacción neurótica y anormal.

36

Hemos manejado la edición en inglés de Sigmund Freud. Totem and Taboo, New York, W. W. Norton and Co., Inc., 1950.

37

Casaccia usa el concepto en su acepción más escueta: odio al padre (la autoridad) y amor por la madre.

38

Véanse: Ernest Jones. On the Nightmare, London, The Hogarth Press Ltd., 1949; y, M. Oldfield Howey. The Horse in Magic and Myth, New York, Castle Books, 1958.

39

Este cuento fue incluido en la Breve antología del cuento paraguayo, Asunción, Ediciones Comunerros, 1969, preparada por Francisco Pérez-Maricevich, pp. 53-77.

40

Rubén Bareiro Saguier. "El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea," Caravelle (Toulouse) 14, 1970, 83.

41

"Sucesos de mi vida," 6.

42

Gabriel Casaccia, "¡Oh, tierra que respira!," Paraguay en América (Buenos Aires) 5-8, Septiembre-Diciembre de 1969, 74.

43

Josefina Plá. Art. cit.

44

Este cuento fue traducido al francés y publicado íntegramente en la revista Europe, 494, Juin, 1970, 72-78.

45

Josefina Plá. Art. cit.

46

Por si guarda alguna relación con el título del cuento ("La pora") dejamos establecido que el pueblo de Pedro Juan Caballero al noroeste paraguayo es limítrofe con el brasileño llamado Ponta Porá, adonde sin duda huyó el querido de Brígida.

47

Véase: J. Natalicio González. Proceso y formación de la cultura paraguaya, I, Asunción, Editorial Guaranía, 1948, 295-361.

48

Alejo Carpentier. "De lo real maravilloso americano," Tientos y diferencias, La Habana, Ediciones Unión, 1966, 85-99.

49

Fernando Alegría. Historia de la novela hispanoamericana, 3a. ed. México, Ediciones de Andrea, 1966, 278.

50

J. Natalicio González. Op. cit., 307.

51

Véanse entre otras importantes obras de consulta sobre el tema: James George Frazer. The Golden Bough, Part V, Vol. II, London, MacMillan and Co., Ltd., 1920, principalmente el capítulo IX en los acápites destinados a "Demeter, the Pig and the Horse" (pp. 16-22); "Attis, Adonis and the Pig" (pp. 22-24); "Osiris, the Pig and the Bull" (pp. 24-39); el capítulo X: "Eating the God" (pp. 48-108); y el capítulo XIII: "Killing the Divine Animal" (pp. 169-203). Martin P. Nilsson. Greek Folk Religion, New York, Harper Torchbooks, 1961, sobre todo cuando se refiere al "Eleusinian Cult."

52

Alejo Carpentier. "Problemática de la actual novela latinoamericana," Tientos y diferencias, ed. cit., 20-21. El subrayado es nuestro.

53

Véase al respecto la obra de Marcel Muass. Lo sagrado y lo profano, I, Barcelona, Barral Editores, 1970.

54

Véase: J. Natalicio González. Op. cit., 318.

55

Angel Valbuena Briones ha hecho penetrantes observaciones sobre este tema referido al "hipogrifo violento" de La vida es sueño. (Véase: "El simbolismo en el teatro de Calderón," Romanische Forschungen, XXIV, 1962, 60-76.)

56

Josefina Plá. "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha," Cuadernos Hispanoamericanos, 231, Marzo 1969, 4. Citamos por una separata del artículo.

57

Buenos Aires, Editorial Librería del Colegio, 1939. Todas las citas se hacen por esta edición.

58

Thomas Case. "Paraguay in the Novels of Gabriel Casaccia," Journal of Inter-American Studies and World Affairs, 1, January 1970, 77. Las correspondencias temáticas y estructurales que guarda Mario Pareda con esta fuente, son palmarias. Tres de verdadera entidad son: el método epistolar; el amor unilateral no correspondido; y, el paso hacia la auto-destrucción.

59

La cita de los Pensamientos de Pascal que encabeza el libro reza así: "le gouffre infini ne peut être rempli que par un objet infini et inmutable, c'est-à-dire, que par Dieu même." La inscripción se llena de sentido cuando en el curso de la novela el padre Benítez la parafrasea libremente en un diálogo con Mario Pareda: "Usted siente la necesidad de amar, porque su alma no quiere estar sola. Pero su amor es infinito y nunca se satisfará sino con un amor infinito" (p. 79).

60

Carta de Gabriel Casaccia a Hugo Rodríguez Alcalá, Buenos Aires, 15 de julio de 1969.

61

La identificación con François Mauriac es más intensa en términos de problemática, por cuanto la obra narrativa de este autor a la que pudo tener acceso Casaccia antes de escribir Mario Pareda (Baiser au Lépreux, Génitrix, Le Desert de l'Amour, Thérèse Desqueyroux y Le Noeud de vipères), está llena de seres humanos que sufren y se debaten en procura de salvación, atormentados por conflictos entre los principios cristianos y los impulsos instintivos de la vida.

62

Con razón asegura Josefina Plá al enjuiciar el estilo de Casaccia en Mario Pareda, que: "Trabajando, como trabaja, la substancia subjetiva, no es de extrañar que recurra Casaccia con frecuencia a las formas inmediatas, intransformadas, de la expresión poética: sueño, alucinación." ("Mario Pareda. Novela moderna y paraguaya," La Razón, 17 de septiembre de 1940, s/p).

63

Juan Loveluck. La novela hispanoamericana, la. ed., Chile, Editorial Universitaria, 1963, 77. El subrayado, para destacar lo aplicable a Mario Pareda, es nuestro.

64

Josefina Plá. Art. cit.

65

Ibid.

66

En un trabajo posterior Josefina Plá aclara: "En Mario Pareda...el protagonista es un capitalino, aunque el ámbito de su psicológico acontecer es el campo; pero el medio en esta novela carece de importancia ante la expansión espiritual del personaje; y este predominio del hecho interior traslada la novela a otra línea, la psicológica." (Véase: Literatura paraguaya del siglo XX, Asunción, Ediciones Comuneros, 1972, 39).

67

El partido comunista paraguayo fue organizado en 1933; y desde entonces, salvo unas cuantas semanas en que fue legalizado, ha tenido que operar siempre en la clandestinidad. (Omar Díaz de Arce. Paraguay, La Habana, Casa de las Américas, 1967, 52; y, Carlos Hernán Franco. "Esquema del sistema represivo vigente en el Paraguay," Caravelle, 14, 1970, 125-138).

68

Justo Pastor Benítez. "O roseiral das ruínas," O Journal, Rio de Janeiro, 4 de julio de 1940, s/p.

69

Enrique Anderson-Imbert and Lawrence B. Kiddle. "The Short Story in Spanish America," Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX, New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1956, 11.

70

Case. Art. cit., 77.

71

Refiriéndose a la narración en primera persona, Kayser dice que "en ella se establece contacto directo entre el lector y la realidad poética," añadiendo que esta forma de narrar "robustece la impresión de autenticidad." (Kayser. Op. cit., 264).

72

Véase: Robert Humphreys. La corriente de la conciencia en la novela moderna, Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1969, 40-41.

73

Véase: Marcel Martín. "Diversas estructuras temporales de la narración." La estética de la expresión cinematográfica, Madrid, Ediciones Rialp, 1958, 211-231.

74

La revuelta estudiantil en que participó Pareda no está cronológicamente puntualizada; pero puede inferirse que ocurrió en un tiempo anterior, casi inmediato a la acción de la novela. En cambio, el ejemplo diametralmente opuesto se produce cuando Mario va a Areguá: "Al cabo de más de diez años de ausencia...recorriendo los sitios y rincones de mis andanzas de adolescente, en contadas horas, toda mi vida,

desde los nueve años hasta bien entrados los quince, ha cobrado súbita y pujante existencia" (p. 93).

75

Tanto que el propio Pareda dice: "Pareciera que Thompson se hubiese matado por exceso de vida, porque ésta le desbordaba y anegaba en su abundancia" (pp. 114-115).

76

Albert Camus. "Le Mythe de Sisyphe," Essais, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, 100.

77

Josefina Plá. Art. cit.

78

Ibid.

79

Véase: Hugo Rodríguez Alcalá. "Introducción al estudio de la novelística de Gabriel Casaccia," Nueva narrativa hispanoamericana, 4, enero y septiembre de 1974, 91-103.

80

Todas las citas se hacen por la 2a. edición, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, S.A., 1967.

81

Vera Lee. Diacritics, 2, Summer 1973, 60.

82

Buenos Aires, Editorial Ayacucho, S.R.L., 1947.

83

La prueba más evidente de que el libro pasó poco menos que inadvertido la tenemos en la escasa atención crítica que recibió. De nuestro conocimiento sólo podemos dar cuenta de cuatro notas periodísticas sin firma, aparecidas en: La Prensa, Buenos Aires, 14 de marzo de 1948; La Razón, Buenos Aires, abril de 1948; La Nación, Buenos Aires, 4 de abril de 1948; y, Mundo Argentino, Buenos Aires, 7 de abril de 1948. La segunda edición de El pozo no corrió mejor suerte ya que fuera de las menciones de rigor en los manuales literarios recientes, de factura nacional, sólo tenemos conocimiento de otras dos reseñas, un poco más extensas, pero también de cajón y anónimas, que se publicaron en el diario Clarín, Buenos Aires, 11 de mayo de 1967; y, bajo el título de "Vitalidad y universalidad," en la revista Análisis, Buenos Aires, 3 de julio de 1967.

84

Hugo Rodríguez-Alcalá. La literatura paraguaya, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, S.A., 1968, 46.

85

El guaraní es usado de manera casi imperceptible solamente

en tres cuentos: "El ansia secreta" (pp. 85-97); "La soledad de Vogel" (pp. 126-140); y, "La vuelta" (pp. 164-173).

86

De ambiente genuinamente campesino sólo hay dos cuentos en este volumen: "La soledad de Vogel" (pp. 126-140) y "La vuelta" (pp. 164-173).

87

Francisco Pérez-Maricevich. "La narrativa paraguaya de 1940 a la fecha," 7-8.

88

Ibid.

89

Usamos el vocablo "Parapsicología" en su acepción más simple: disciplina que estudia los fenómenos paranormales dependientes, en apariencia, de energías desconocidas pero latentes. Para un estudio teórico sobre el tema, véase: Robert Amadou. La Parapsicología, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1959. Por su parte, J. B. Rhine y un equipo de expertos en la materia han efectuado investigaciones que establecen la realidad de la percepción extrasensorial, parcialmente formuladas en: J. B. Rhine. The Reach of the Mind, New York, Apollo Editions, 1961; J. B. Rhine and J. G. Pratt. Parapsychology: Frontier Science of the Mind, New York, C. C. Thomas, 1962; J. B. Rhine et al. Extrasensory Perception After Sixty Years, New York, Crescendo, 1967; y, Louisa E. Rhine. ESP in Life and Lab, New York, Collier-Macmillan, 1967.

90

Véase la contraportada de El pozo (1967) escrita especialmente para esta edición por Augusto Roa Bastos, según nos refiere Casaccia. (Correspondencia, 12 de julio de 1973).

91

Correspondencia, 6 de agosto de 1973.

92

Para Lacan, en la especie de discordancia entre significante y significado que se origina en la represión, el significante reprimido, que transa con la censura, hace sentir su presencia en el síntoma, que entonces se vuelve símbolo. (Maurice Corvez. "El estructuralismo psicoanalítico de Jacques Lacan," Los estructuralistas, Buenos Aires, Amorroutu Editores, 1972, 85-86.)

93

Otto Rank. The Trauma of Birth, New York, Harper & Row, 1973.

94

En este número especial, nos cuenta Casaccia, un cuentista de cada país de América, incluidos Estados Unidos y Canadá, colaboró con un relato. (Correspondencia, 17 de enero de 1974).

- 95
La Nación, Buenos Aires, 24 de diciembre de 1939.
- 96
Art. cit.
- 97
 El cuento obra en las páginas 663-681 del tomo 152 de esa colección, y la edición estuvo a cargo de José Sanz Díaz.
- 98
 Rubén Bareiro Saguier. Art. cit., 84.
- 99
Ibid., 84-85.
- 100
 Hugo Rodríguez-Alcalá. "Introducción al estudio de la novelística de Gabriel Casaccia," 99.
- 101
 Aparece inserto también en las páginas 53-77 de la Breve antología del cuento paraguayo editada por Pérez-Maricevich, ya citada.
- 102
 A fines de los años veinte comenzaron a llegar al Paraguay grupos de inmigrantes la mayoría de los cuales eran agricultores alemanes pertenecientes a la secta religiosa de los Menonitas. En 1958 había establecidos 45,000 alemanes. (Véase: Omar Díaz Arce. Op. cit., 10).
- 103
 Véase: Heinrich Zimmer. Myth and Symbols in Indian Art and Civilization, New York, Harper & Row, 1962.
- 104
Op. cit., 25-34.
- 105
 Véase: Ángel Flores, ed. The Literature of Spanish America, IV (1930-1967), New York, Las Americas Publishing Co., 1967, 780-789.
- 106
 Boileau-Narcejac. La novela policial, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1968, 118-119.
- 107
Ibid., 140.
- 108
 Juan Jacobo Bajarlifa, ed. Crónicas con espías, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, S.A., 1966, 97-120. Que sepamos, esta es la primera y única vez que el cuento aparece publicado.

109

Ibid., 7.

110

Op. cit., 17-22. Las citas se hacen por esta edición.

111

Correspondencia, 18 de julio de 1974.

112

Publicado en Caravelle, 14, 1970, 141-146.

113

Roman Jakobson. "Le langage commun des linguistes et des antropologues," Essais de linguistique générale, Paris, Editions des Minuit, 1958, 33.

CAPÍTULO V

ETAPA DE MADUREZ

El crítico Carlos A. Caroni compendia la trayectoria y significación del novelista hasta el momento en que se abre este período, de la siguiente forma:

De no ser por Gabriel Casaccia la novela paraguaya estaría casi en blanco...Casaccia ostenta un mérito singular: mientras los demás novelistas quedaban rezagados en el camino de la creación, su voluntad, su élan febril, la secreta voz interior, ese impulso que viene de lo hondo, lo lleva a perseverar en la obra iniciada. Sus seis libros publicados demuestran la curva permanente, ascensional de...una voluntad disciplinada...Desde su primera obra hasta esta última titulada La Babosa...existe una diferencia axiológica visible y notoria. En veinte años el artista ha superado aquella creación juvenil y ha conquistado un lugar próspero en la literatura. Gabriel Casaccia es ya un novelista en plena madurez espiritual, que demuestra dominio y señorío del arte novelístico. (1)

En efecto, Casaccia alcanza su consagración total cuando aparece La Babosa en 1952. Pero esta novela de largo metraje no sólo significa la culminación feliz de muchos años de esfuerzo creador, sino que con ella, junto a sus dos obras posteriores, La llaga de 1963, y Los exiliados de 1966, logra colocar la novelística paraguaya a la altura de las grandes creaciones continentales.

Además, en fecha reciente, Casaccia terminó otra novela, Los herederos, de la que nos ha facilitado algunos datos orientadores que como anticipo reproducimos textualmente:

En el Paraguay, las crisis y las revoluciones terminaron con muchas fortunas. Algo de eso recreo en mi última novela, pero no refiriéndome a mi familia en particular. También vuelvo a recaer en algunas partes en ese tema obsesionante de la falta de sentido de la vida, de su absurdidad. Sigo la línea de La Babosa y el personaje principal es hermano y está hecho de la misma estofa que Ramón Fleitas, Willy

Espinosa y Gilberto Torres; sólo varían su condición, sus problemas y su ambiente; y la novela se desarrolla íntegramente en Areguá. (2)

A pesar del conocimiento mínimo que se tiene de esta última obra, aún inédita,³ con la evidencia manejada hasta el presente resulta ilógico pensar que vaya a producirse un cambio brusco de dirección en este ciclo inconcluso. Pues lo importante y decisivo que en él ocurre es precisamente la inquebrantable determinación del autor de erradicar definitivamente ese divorcio cismático entre literatura y vida; por el contrario, ambas se favorecen recíprocamente en íntima simbiosis, para producirse a un mismo nivel.

En una prosa engañosamente sencilla y coloquial, Casaccia lleva a cabo, con brutalidad y arrojo, un vibrante análisis de caracteres (socio-político; psicológico-existencial) a partir del cual y progresivamente va desquiciando la realidad nacional de sus diseños estereotipados hasta convertirla en una búsqueda alienante, perpetua, estéril si se quiere; pero humanamente comprometida con ese contradictorio habitante de la tierra que siempre ha sido el hombre paraguayo. Como dice Roa Bastos, y creemos que todavía es parco, Casaccia es a estas alturas de su producción y por derecho propio: "el intérprete de la mitad desgarrada de un país que busca insomne y sin sosiego su otra mitad, su imposible reintegración. Las obras de este escritor, de este hombre de América, deben leerse como tentativas para descifrar a su país en la literatura. Tal vez como respuestas a preguntas que aún no han sido formuladas."⁴

En esta etapa final, pues, Casaccia se confirma como un narrador moralista, implacable y desgarrado, en quien se manifiesta ya abiertamente una verdadera angustia existencial, un marcado horror a la muerte, sobre todo a la muerte de las esperanzas, y un asco contra toda señal de

ablandamiento frente a una realidad vital que se consume en quietismo y abstracción históricos.

Ya en este período el autor no vacila en emplear al máximo de sus posibilidades el método genérico del llamado realismo crítico, según el cual, el novelista, desde una perspectiva multifocal, considera no un aspecto de los hechos sino su totalidad.⁵

Pero aunque Casaccia se apasiona más por la materia que está contando que por la técnica, en el desarrollo de su quehacer narrativo usa, indistintamente pero con moderación, los procedimientos de la novela contemporánea: monólogos interiores, principalmente en sus modalidades indirecta e indirecta libre; técnicas contrapuntísticas; asociaciones de ideas; yuxtaposición de situaciones o relatos paralelos o que se cruzan; retrospectivas; empleo del protagonista múltiple, etc.

Por otro lado, los personajes constituyen uno de los elementos estructurales básicos de las novelas de este período. Según la clasificación de Kayser,⁶ La Babosa, La llaga y Los exiliados son novelas de personaje. El novelista crea seres humanos, situados en un espacio determinado (Areguá, Asunción, Posadas) que se mueven en una acción también determinada. Para Lukács, este tipo de novela constituye la forma de la virilidad madura, la historia de un agonista problemático que busca en un mundo degradado valores auténticos. Su contenido "es la historia de un alma que va por el mundo aprendiendo a conocerse, que busca aventuras para experimentarse en ellas y que, a través de esta prueba, da su medida y descubre su propia esencia."⁷

En La Babosa, sin embargo, la presencia del autor demiurgo es visible en el desarrollo de toda la novela, principalmente en los comentarios y juicios que hace constantemente acerca de los personajes y de

los hechos narrados, así como en las interferencias demasiado directas en la conducción de la trama. El narrador se transforma en auténtico conocedor de todos los acontecimientos en sus más pequeños detalles, sabe la historia de todos los personajes, penetra en lo más íntimo de las conciencias, y en todos los meandros y secretos de la organización social. Su visión como creador es omnisciente, panorámica y total.

Este fue un error que Casaccia trató de subsanar en La llaga y Los exiliados hasta el punto de que por exagerar esta preocupación cayó, así nos lo afirma, en la novela muy dialogada: "Al escribir esos libros seguí la escuela del behaviorismo de la que soy un ardiente defensor."⁸ Sus personajes son, según expresión propia, "lo que en el cine neorrealista se conoce como no profesionales."⁹ Es decir, en este nuevo acercamiento el autor no trata de describir al personaje ni comentar sus intenciones, actos o palabras; se limita simplemente a mostrarlo a través del diálogo, de los gestos, de las acciones, como haría una cámara cinematográfica. No existe un personaje que goce de un punto de vista privilegiado; por el contrario, a menudo se comprueba la existencia de una pluralidad de puntos de vista, pues el narrador se identifica sucesivamente con los diversos personajes.¹⁰

En cuanto a influencias literarias, La Babosa es un libro que fue escrito, asegura Casaccia, cuando leía mucho a Baroja y a Proust.¹¹

La presencia de este último se hace obvia cuando el lector se da cuenta de que en esta obra las asociaciones, los recuerdos y los movimientos subjetivos son más importantes que la acción en sí. En cambio, para La llaga y Los exiliados, Casaccia admite la huella de Georges Simenon (el Simenon de las novelas no policiales, de las que no conoce ninguna); y de Hemingway, cuya aproximación a las pautas de la escuela del

comportamiento externo de los personajes novelescos le fue muy útil en su última novela.¹²

A reserva de llegar a proposiciones más concretas al final del capítulo en cuanto a la importancia que tienen la selección y organización del material novelístico en la estructuración de cada una de estas tres novelas, así como también en lo referente a la posible intención del autor de unir el material escogido por una ligazón lógica interna, entremos ahora al estudio de ese submundo paraguayo, que opresivamente mutilado en sus sentimientos, va a terminar en una diáspora. Para ello seguiremos el camino que más posibilidades nos brinda: el estudio del personaje en su compleja gama de peripecias, en su entrecruzamiento con otras vidas atrapadas en ese infierno repleto de situaciones aberrantes y degradaciones humanas, donde resulta imposible que nadie pueda salir victorioso.

A. La Babosa

No se debe considerar el lenguaje como un producto muerto, sino como una acción creadora. Es preciso abstraerlo de aquello que él crea como designación de objetos y referirlo a la actividad espiritual interior, destacando su influencia recíproca.

Guillermo Humboldt

1. Antecedentes

Cuando hace unos veintitantos años la primera edición de La Babosa llegó a Asunción, se produjo un revuelo en los círculos intelectuales del país. Fue un verdadero impacto -- asegura Miguel Ángel Fernández haciéndose eco de la joven crítica revisionista -- ya que ningún escritor excepto Rafael Barret en otros géneros y más de cuarenta años atrás había tenido la valentía y el talento de poner en descubierto problemas psicológicos, sociales y culturales tan profundos como los que

Casaccia presenta en su novela.¹⁴ La Babosa -- concluye el crítico -- constituye la piedra fundamental de una novelística cuya preocupación primera será la de revelar las honduras existenciales del país.¹⁵

El impacto se resolvió en diatriba cuyo alcance resume el redactor literario de la revista Análisis de este modo: "Se trata de una torpe visión de la vida paraguaya realizada con mentalidad porteña, arriesgó un indignado comentarista. Otro la calificó de caricatura rastroera y deformada. Y la prosa florida y retórica de Facundo Recalde aseguró que del libro colgaban flecos que chorreaban obscenidad. El crítico del diario La Unión fue categórico: se trata de una obra antipatriótica."¹⁶

La reprobación oficial estuvo a cargo de Hipólito Sánchez Quell, ex ministro, historiador y poeta. Pero no sólo en el ambiente literario y político el novelista fue lapidado. Roa Bastos refiere que:

En uno de los regresos un poco rituales y furtivos de Casaccia al Paraguay, que aprovecha para visitar su pueblo de Areguá -- el Yoknapatawpha faulkneriano del narrador paraguayo; su Santa María o su Macondo no mítico, sino real --, los encolerizados aregüeños le negaron la entrada por creer que habían sido denostados en La babosa. Las malas lenguas aseguran que Casaccia se paseó al día siguiente por las calles céntricas del pueblo, disfrazado de mendigo. Si se le pregunta sobre esto, él contesta con su voz seca, chirriante y un brillo mordaz en los ojos: ¡Mendigos hay en todos los pueblos! (17)

Un sólo escritor se atrevió a disentir públicamente del coro, Josefina Plá,¹⁸ en medio del escándalo que se produjo porque Casaccia venía a quebrar esa larga etapa de narcisismo idealizador en el cual los escritores se complacían en la descripción idílica de una naturaleza siempre florida y verde. Y porque además, era también una pintura al infrarrojo, igualmente ácida, penetrante y revulsiva de un sector decrepito de la sociedad paraguaya.¹⁹

Con el correr de los años, sin embargo, nuevas promociones de

intelectuales paraguayos, desprovistos de la deformación provocada por el chauvinismo, han hecho justicia a esta obra en lo que vale y representa. Además, la crítica extranjera la acogió con entusiasmo desde el primer momento; y los asesores de la editorial Gallimard de París le abrieron las puertas europeas cuando en 1959 publicaron la novela bajo el título de La limace.

Es cierto, como se afirma en la revista Análisis, que: "La novela traía el color local y el tropicalismo que buscaban los europeos en la narrativa americana, pero además, muchos reconocían que los conflictos planteados por Casaccia trascendían los módicos límites de Areguá...La frustración, la incomunicación, la envidia y la muerte no constituían patrimonio exclusivo de la remota América del Sur."²⁰

Por último, nos refiere Casaccia, La Babosa fue teatralizada en guaraní por un grupo de actores paraguayos. La representación tuvo lugar en Asunción, el 26 de julio de 1974; su duración es aproximadamente de tres horas, y el título de la obra en guaraní es Jurumuy'yi que quiere decir algo así como charlatán o chismoso.²¹

2. Interpretación y análisis

La Babosa es una larga novela realista en el sentido de registrar el devenir diario que la nutre frente a lo cual el autor reacciona como si fuera un cronista. Sin embargo, lo imaginativo se nos da a cada paso en una aguda percepción de movimientos, procesos o estados psicológicos. Y es entonces cuando aparece el valor humano de este testimonio.

Casaccia, al igual que Agustín Yáñez, José Revueltas, Manuel Rojas, Miguel Angel Asturias y Augusto Roa Bastos, por ejemplo, testimonia una superación del superregionalismo a la manera de José Eustacio Rivera, Jorge Icaza, Rómulo Gallegos, Ciro Alegría y otros. Es decir,

que el paisaje o la realidad circundante no domina a los personajes; por el contrario, esta promoción de novelistas establece un perfecto equilibrio entre la naturaleza y el hombre. Y si bien es cierto que se inclinan a producir una literatura en algún aspecto costumbrista, por cuanto tratan de reflejar en forma colectiva las preocupaciones sociales de un pueblo, de una capital o de un país, no tienden a hacerlo para demostrar elementos pintorescos o críticas morales, sino, como afirma Fernando Alegría, para resolver en la vida interior los problemas de la inadaptabilidad a un tipo de civilización que se le impone desde afuera.²² De ahí que estos novelistas sean proclives a cultivar una literatura psicológico-social.

La Babosa se desarrolla casi por completo en Areguá, ese pequeño pueblito cuya significación en la vida y obra casacciana ya hemos apuntado. Además de la población estable del pueblo, se añaden durante los meses de estío los veraneantes asunceños. Mundo ridículo en apariencia, pero en el cual los tormentos anímicos individuales se van a multiplicar y los dramas personales inherentes afectarán y serán al mismo tiempo, del dominio colectivo.

Ramón Fleitas, hijo ilegítimo de una india, campesino de nacimiento y de corazón, se ha establecido en Areguá con su esposa Adela. Trabaja como abogado en el bufete de su suegro, el doctor Félix Cardozo, figura prominente en el foro asunceño. A pesar de ello, desarrolla un odio creciente contra su benefactor acusándolo de ser un obstáculo a su talento literario. Su esposa lo abandona, y él se hunde en los bajos fondos del juego y del alcohol.

La narración comienza centrándose en la presencia de ambos en Areguá. Mas el origen de los conflictos que se desarrollan en la novela

hay que buscarlo en el personaje central, doña Ángela, a quien el párroco del lugar ha dado el mote de "la Babosa." A causa de sus enredos, chismes y pérfidos ataques, la enfermedad y muerte del padre Rosales se precipita; su hermana Clara se suicida; y Ramón es enviado como juez de paz a un miserable agujero perdido en Misiones donde nunca dejará de emborracharse ni de jugar en los tugurios locales. Doña Ángela envejece; pero no obstante, sigue babeando su maldad en el pueblo a nombre de la justicia y de la religión.

Otros personajes menos importantes desde el punto de vista de la caracterización, aunque indispensables para trabar la urdimbre novelesca, son parte de esta fauna, que si en ocasiones puede resultar superficialmente pintoresca, en el fondo posee una autenticidad tal que excede los límites ambientales en que se produce: Salvado el farmacéutico; el doctor Brítez, también reputado jurista y antiguo diplomático; Willy Espinoza, quien acogota a doña Clara dejándola medio muerta para robarle sus joyas antes de huir a la Argentina; Quiñones, el director de la escuela local y enemigo jurado de la religión, etc.

La novela está dividida en dos partes constando la primera de veintidós capítulos y la segunda de doce. En general, esa larga sección primera sirve para presentar a los personajes e ir desencadenando sus conflictos. En ella se observa, además, que los dos protagonistas, Ramón y doña Ángela, permanecen a distancia, determinando dos líneas de acción independientes a pesar de las constantes interferencias de "la Babosa" en la vida y milagros de todos los aregüeños que, a su vez, participan en uno, otro o ambos radios de situaciones. En la segunda parte de la novela las dos líneas se cruzan y enredan de manera inextricable. A este respecto nos dice Casaccia que: "...cuando estaba

escribiendo La Babosa me sucedió algo inesperado. Mi intención era hacer de Ramón Fleitas el personaje principal. Sin embargo, a las pocas páginas otro personaje, doña Ángela Gutiérrez se interpuso y poco a poco llegó a ocupar el primer lugar en el libro, hasta el punto que la novela lleva como título el apodo que le daban a ella en el pueblo."²³

Este es el motivo por el cual hemos decidido presentar a los dos protagonistas a través de sus diferentes aspectos dentro de esa realidad humana y psicológica que el novelista ha escogido como tema envolvente, fluctuando dentro de una realidad temporal que también es imagen de la anterior.

Ramón Fleitas

El tema de la influencia del campo en la urbe paraguaya se encuentra perfectamente documentado en la trayectoria de este personaje. La vida de Ramón Fleitas se nos presenta como la historia de una derrota, en la cual, el peso de la herencia telúrica parece ser evidente y factor determinante. Pues aunque se trate de un personaje educado desde los trece años en la ciudad de Asunción, donde ha publicado algunos poemas, ha estudiado la carrera de derecho, y se ha casado con una mujer de la burguesía asunceña para mejorar socialmente, en su fuero interno sigue siendo un campesino. Ramón dice que odia el campo y rechaza completamente (sólo de palabra) su origen: "No quería oír hablar de la campaña. Se avergonzaba cuando tenía que decir que era de Itacurubí" (p. 13). En contraposición, piensa en la ciudad como el espacio ideal donde podrá convertir en realidad todos sus sueños. Mas, su vida continúa profundamente controlada por lo rural que se manifiesta en su personalidad y futuro comportamiento. En uno de los primeros retratos que Casaccia hace del personaje lo describe de la siguiente forma:

De sus facciones, de su pelo, de sus manos, de su andar, de sus movimientos todos desprendíase un no sé qué de acampesinado. Era el clásico hijo de la campaña venido a la ciudad y no absorbido ni devastado del todo por ella....Asunción está llena de estos seres híbridos, mitad ciudadanos, mitad campesinos, que en edad temprana llegan del campo para estudiar....Pero siempre queda en ellos, en su espíritu...algo de coiguá, que los diferencia del asunceño nativo. (p. 12)

Ramón tiene esperanzas de ser un gran escritor paraguayo pero no logra encontrar la rígida disciplina que esto requiere. Y aunque haga responsables de su esterilidad creadora a su suegro y a su mujer; y aunque se sienta aplastado por el medio rural aregüño donde nunca podrá concebir nada sobresaliente, la verdadera causa de su fracaso se encuentra en ese tremendo conflicto interior: ser o no ser un campesino.

Cuando roba a don Félix los cien mil pesos se trata de un acto instintivo; no sabe por qué los toma; solamente es conciente de que: "le incitaba a ello el puro gusto de andar con esa plata en el bolsillo, de creerse rico, de gozar de la fuerte y desconocida sensación de llevar encima cien mil pesos" (p. 84). Después juega a la ruleta y pierde casi todo el dinero apenas sin darse cuenta, sumido en una especie de semi-inconciencia, hasta que su amigo Espinoza lo hace volver a la realidad: "Jamás Ramón pudo recordar aquellas dos horas en que perdió ochenta mil pesos. Sucedió como si hubiese estado soñando....Lo volvió en sí una mano que le apretaba el brazo....Tenía la expresión de un hombre a quien acababan de despertar de golpe" (p.88).

Es importante destacar que momentos antes de empezar a jugar, un episodio de su niñez llena toda su imaginación. Se acuerda que en Itacurubí le había hurtado a su madre "cuando tenía doce años, cincuenta pesos...y se los fue a jugar en una grosera ruleta que habían traído... unos tahures titiriteros durante las fiestas patronales" (p. 87).

Todos los acontecimientos decisivos que ocurrieron en su vida con posterioridad, como si alguien tirara de cuerdas invisibles, apuntan hacia ese primer episodio infantil. Después de separarse de su esposa y haber cometido un segundo robo, esta vez al padre Rosales, y plenamente conciente de lo que hacía, se va produciendo paulatinamente la ruina de este tipo sin fuerzas para liberarse de su pasado. Pierde sus sueños de escritor; y lo que es más importante, pierde su orgullo de ser humano, pierde también el respeto de sus amigos y se convierte en un paria sin esperanzas, temido en todo Areguá por la peligrosidad con que esgrime el revólver durante sus estados de beodez consuetudinaria.

El resultado de estos actos sirven para asegurarle que permanecerá más tiempo en Areguá, primero bajo la presión de don Félix; y después por su cuenta, siendo precisamente eso lo que de una forma inconciente, estaba probablemente buscando el personaje: "El doctor Ramón Fleitas, de Asunción, universitario y con inquietudes de escritor, amigo de pasearse a la caída de la tarde por el petit boulevard (calle Palmas), había sido absorbido por el Ramón Fleitas de Itacurubí" (p. 148).

Quizás sería más apropiado aplicar a este personaje (y para el caso a los demás que integran la obra en lo que respectivamente resulte procedente) una metodología híbrida que interprete y sintetice hechos sico-sociales basados en principios combinados -- interciencia -- tanto de la sicología y el psicoanálisis como de la antropología cultural y social.²⁴ Si seguimos por este camino, los acontecimientos, sin duda, cobran nueva luz. El robo del dinero, por ejemplo, puede ser considerado como una rebelión contra la figura paternal; pero también por extensión, contra algo que bien puede ser un subrogado del dictador en turno. Además, en sicología freudiana el dinero resulta equiparable a las heces fecales

y esto sitúa al personaje en un estadio infantil: el niño juega con lo escatológico de la misma manera que Ramón lo hace con el dinero. Ambos son infantiles; pero también de una manera ambivalente resienten, temen y admiran al padre-suegro-dictador.

Por otra parte, mejor que referirse al simple peso de la influencia telúrica, resulta más exacto -- creemos -- postular que en Ramón funciona perfectamente bien el concepto de "carácter nacional" que Kardiner llama "personalidad básica,"²⁵ producto de la interacción de múltiples factores del acondicionamiento del hombre paraguayo. En primer lugar debemos de considerar la aculturación religiosa hispano-guaraní, es decir, la catequesis jesuítica en la época colonial y posteriormente en el largo contacto con la población criolla.²⁶ Después -- ya nos hemos referido a ello extensamente -- los eternos dictadores de Francia a Stroessner, actuando en una tierra cerrada y tropical que no hace muchas demandas para vivir. En una palabra, usando una expresión de Toynbee, no hay challenge; y por el contrario, sí hay acondicionamiento psicológico. Exagerando un poco se podría decir que hay hasta acondicionamiento pavloviano si recordamos -- dice la anécdota -- que cuando murió el doctor Gaspar Rodríguez de Francia el pueblo salió a la calle gritando: ¡Viva el difunto!

En Ramón Fleitas, pues, se cumplen esos intrínsecos nódulos que caracterizan al hombre paraguayo y que Norman R. Stewart ha resumido así: 1) Inmovilidad psicológica. 2) La especulación acerca del futuro se considera como estéril, y las contingencias deben enfrentarse con los recursos a mano. 3) Como clave del éxito se contempla la suerte antes que el esfuerzo. 4) La virilidad debe demostrarse constantemente por medio de conquistas sexuales y actos de coraje. 5) No se concede valor a la fidelidad conyugal y el índice de ilegitimidad es alto. 6) Fuerte

etnocentrismo acompañado de una exaltación aguda de la tradición guaraní.²⁷

La opinión de Roa Bastos refiriéndose a los cuentos de El pozo nos parece muy ajustada cuando dice que el enfoque de un medio, de una colectividad determinada, permite a Casaccia captar una imagen profunda y universal del hombre.²⁸ Pero, como en este caso, el juicio puede utilizarse a la inversa. Es decir, no es que solamente el enfoque del medio permita captar el misterio profundo, psicológico del hombre; sino que también ese misterio permite captar la realidad nacional, el por qué el Paraguay es como es.

Doña Ángela

Personaje extraordinario, solterona, fea e increíblemente chismosa "siente un gozo especial en ir arrastrando los chismes como una baba, de aquí para allí, de esta casa a la de más allá." Por eso el padre Rosales, en uno de sus arranques de furor, la había llamado "la Babosa" (p. 21). Nadie en el pueblo escapa a sus ojos roedores ni a su lengua viperina. Cuando visita la casa de Ramón para hablar con su mujer Adela su sentido demoníaco le indica inmediatamente que algo está pasando entre Ramón y la criada campesina Paulina. Tiene pues

un instinto poderoso y siempre alerta que le permite elegir de súbito los medios más imprevistos para penetrar y descubrir las intimidades ajenas. En cuanto Paulina desapareció, levantóse con rapidez increíble, y corrió hacia una de las ventanas que caía sobre la galería. Apretó el rostro contra los barrotes y puso-se a huronear con ojos movedizos el interior de la pieza. La cama de Adela tenía las sábanas revueltas. De buena gana doña Ángela hubiese acercado a ellas las narices para olfatearlas. Parecían despedir un calor humano. (p. 22).

Nada hay que compruebe sus sospechas pero basta su intuición para que el chisme cobre corporeidad; así que para ella "han fornicado, y en el propio lecho de su mujer" (Ibid.).

En cierta forma, la Babosa es la persona más poderosa y temida de Areguá. Ella controla con su lengua cáustica y sus anónimos mordaces el destino de casi todos los habitantes del pueblo. Pero en particular, su hermana doña Clara, mujer frustrada, de mediana edad, y el padre Rosales, son sus blancos favoritos. Y lo peor de todo es que está convencida de que todo lo que hace es en nombre de Dios, de la religión católica y de su sagrado deber de reformar a todos los habitantes de Areguá.

Al padre Rosales lo pone en la picota pública, y aunque la crítica que Casaccia le hace -- vía la Babosa -- es válida, los procedimientos anónimos de denuncia a un periódico, resultan deleznable. De esta manera lo llama "cura sin alma, extranjero sin amor al Paraguay y a sus hijos, falta de espíritu cristiano y caritativo;" dice también que él "esquilma a los feligreses cobrando precios exorbitantes por las misas y funerales," (p. 184), etc. El padre Rosales, después de este ataque furibundo, pierde el ánimo, se convierte en un ser tímido y vive aterrorizado de que la Babosa vaya a publicar otro anónimo en algún periódico asunceño, hasta que por fin, soñando todavía con volver a su tierra, muere de cáncer.

Pero la batalla más descomunal que tiene la Babosa es con su hermana Clara. La enemistad tiene raíces en la niñez de ambas y se prolonga a través de la vida en común hasta que por fin Clara se suicida. La Babosa siempre tuvo celos de su hermana porque ésta fue la favorita de su padre y además porque logró casarse. De una manera insinuada se mezcla también un problema hereditario entre ambas hermanas, en el que Clara resulta beneficiada y la Babosa lucha por obtener su parte alícuota. Viven en la misma casa, discuten constantemente, los odios se exageran al extremo de que para la Babosa "las alegrías de su hermana la llenaban de amargura y de rabia" (p. 23); y sus intentos de reformarla y de

salvarla eran realizados en "nombre de Dios y la religión." Su fracaso se evidencia con la nota que doña Clara le deja antes de suicidarse: "Perra. Mil veces perra. Por tu culpa me mato. Tú eres la culpable de mi muerte" (p. 298).

Las otras víctimas de doña Ángela tienen más suerte en cierta forma. Pero sus vidas quedan profundamente trastornadas por la baba que este personaje segrega. Ramón, por ejemplo, pierde para siempre a su mujer Adela con motivo del anónimo que la Babosa envía contándole el episodio con Paulina. Salvado, el boticario del pueblo también pierde a su mujer Rosalba, inducida por la Babosa a la práctica de relaciones sexuales equívocas. En fin, como dice el padre Rosales en algún momento de la obra, "es una mujer fuerte, muy fuerte" (p. 220).

Sin duda, el símbolo que escoge Casaccia para dar título a la obra y a la vez para caracterizar a la protagonista, no podía ser más acertado. Zum Felde se percata de este hecho y al efecto dice: "El personaje apodado la Babosa es una encarnación simbólica magistral, siendo muy real como persona, de la maligna sordidez del alma de mucha gente."²⁹ Es el Id en su peor aspecto. Pero en una dimensión nacional y llevando el simbolismo a sus posibilidades extremas, cabe señalar mediante una simple trasposición, que Casaccia ha utilizado a doña Ángela = la Babosa como una encarnación metafórica de la vida política paraguaya -- liberales o colorados, qué importa -- si van esparciendo la baba destructora de su ejecutoria por todo el país. Doña Ángela, como el gobierno del Paraguay, sigue siendo igual y es en el último párrafo de la novela donde el autor parece darnos la clave para apoyar este aserto: "Doña Ángela, a quien siguen llamándola, a sus espaldas, la Babosa, todavía vive en Areguá en este año de mil novecientos cincuenta y uno....Hoy doña Ángela cuenta

setenta y cinco años; pero continúa igual, flaca y envarada, como si en todos estos años el tiempo se hubiese detenido en su rostro seco y color de ceniza y en su cuerpo huesudo, momificándolo para la eternidad..." (p. 298).

Otros Personajes

Con el retrato de doña Clara, la hermana de la Babosa, Casaccia incursiona más en el campo de lo psicológico. Es una mujer de cuarenta y ocho años, "bien conservada, blanca de tez, de una blancura lechosa. Repleta de carnes aún encendía los deseos de más de uno con sus caderas opulentas y sensuales" (p. 38). Se decía de ella en Areguá que poseía alhajas escondidas con un valor de más de un millón de pesos, pero este hecho no se sabe a ciencia cierta sino hasta el final del libro cuando Willy Espinoza se las roba. En otro sentido, es una vieja neurótica que no soporta el proceso de envejecer. Antes de la muerte de su padre y de su marido gozaba en Asunción de una posición social prominente; pero en Areguá solamente vive de recuerdos, de fantasías, para consolarse de su decadencia social y física. Dipsómana impenitente, se encierra en su cuarto para dar relieve a sus espejismos sexuales leyendo libros pornográficos y alucinándose con sueños de lujuria: "...se estremece y desliza en su cama con espasmos de éxtasis sensual. Sueña que una boca tremenda, que se parece a la de Quiñones, la acariciaba y se volvía cada vez más estrecha hasta que su cuerpo desnudo fue oprimido, apretado, estrujado por las blandas paredes de aquella garganta. Se le erizaba la piel de placer, y largos estremecimientos la agitaban" (p. 141).

Fuera de sus sueños, Clara resulta mezquina y avarienta, representando el clásico tipo de persona que se encuentra en la total decadencia y tiene que huir de la ciudad para esconderla. Su dinero en forma

de alhajas sólo constituye un pasivo inerte que contribuye al subdesarrollo del país, bueno nada más en la medida en que sirva para satisfacer la vanidad de este tipo de mujer marchita.

El doctor Brítez e implícitamente todos los abogados que desfilan por la novela, reciben una crítica vertical y profunda como elementos corruptores de la sociedad. Brítez, por ejemplo, deja de ser el abogado de doña Ángela cuando se percata de que puede lucrar con un margen más amplio manejando los asuntos de doña Clara, a la que de paso tiene en mente seducir. En otra ocasión aconseja al personaje Teófilo que invierta sus doscientos mil pesos en usura por ser "un negocio muy lucrativo y en el cual trabaja gente muy respetable y honorable de la mejor sociedad" (p. 212).

En este sentido, no puede perderse de vista el significado que tiene el abogado en la América Latina. Durante el final de la Edad Media, cuando el mundo feudal o casi feudal se desmorona, los reyes trabajan para consolidar el estado nacional a través de la monarquía absoluta. Para ello se apoyan precisamente en el estrato de clase media preparado para conocer y aplicar la ley, extender la jurisdicción real: los abogados. Poco a poco éstos se convierten en instrumentos indispensables de la corona y adquieren honra, dinero y prestigio. Surge así una nueva nobleza poderosa aunque no tenga título nobiliario. Esta situación se ve clara bajo los Reyes Católicos y se continúa en sus sucesores. Luego se traslada a la América y el inconciente colectivo de nuestros pueblos, aún después de la Independencia, sigue viendo en el abogado algo especial. El doctorado en leyes es en Hispanoamérica un verdadero status symbol. No es necesario decir que mientras más atrasada y menos democrática sea la nación, más fuerte resulta este sentimiento por el

abogado y más patente la sensación, el instinto de que es un brazo del establishment, y por lo tanto es a la vez odiado y respetado en la típica ambivalencia que se tiene siempre ante el Super Ego y lo que éste significa.

Quizás uno de los personajes más interesantes y complejos de toda la novela sea Willy Espinoza, ex bibliotecario de un ministro de Asunción, hombre lleno de sueños de grandezas, con un sueldo miserable y representante cabal de "todos los vicios y defectos del asunceño de la clase baja" (p. 73). El ambiente donde se mueve es el de corrupción política y pobreza y sus acciones así lo reflejan. El tratamiento que le prodiga a su mujer Rosario, que tiene cáncer y se muere lentamente, es de una crueldad increíble. Se niega a usar el dinero que ganó en la ruleta para brindarle ayuda médica bajo el pretexto de que "es un caso perdido. Cuanto antes termine, mejor para ella" (p. 103). El personaje se convierte a menudo en el portavoz de Casaccia sobre todo cuando se trata de emitir pensamientos verdaderamente degradadores. Así, con un pesimismo extremo pero a la vez, con la vehemencia de un típico latinoamericano que se deshace en proyectos nunca consumados, exclama: "Hay que hacer del Paraguay un país de artesanos. Yo sigo con la idea de establecerme con una alfarería. Es un oficio digno y que no exige mucho capital" (p. 241). Willy, que en mucho es el espejo (invertido) de Ramón Fleitas, en esto es realista y resignado. Además, quizás inconcientemente busca la seguridad material sacrificando el ideal a la permanencia del padre-dictador.

La única fantasía de Willy que llega a ser realidad es el robo de las joyas de doña Clara. Y el no haber dado la clave de la verdadera existencia de las mismas resulta un recurso muy efectivo por la curiosidad

y el suspenso que suscita en el lector hasta bien avanzada la novela.

Si bien es cierto que Willy escapó del lugar después de haber perpetrado el robo, y que "la huella amarga de su vida se perdía en otras tierras" (p. 280), para Casaccia existen además otros entes completamente enraizados que en nada contribuyen a sacar a la nación de su sopor a pesar de pertenecer a las llamadas "clases vivas." Quien mejor ilustra esta situación es Salvado, aurea mediocritas, boticario de Areguá. Fijémonos en la tremenda dosis de ironía que encierra el nombre del personaje y lo antinómico que resulta cuando, con una propensión a ver y juzgar la situación nacional en su aspecto más desfavorable, reconoce enfáticamente que "En un país como éste, con novecientos mil habitantes escasos, con un nivel de vida tan bajo, no hay industria ni comercio que pueda adelantar" (p. 252). En su fuero interno se sabe derrotado (no salvado) de antemano; pero no vacila en volverse cínicamente de espaldas ante una realidad tan estremecedora como la que acaba de describir, porque: "Aquí nadie me apura. Leo casi todo el día. De noche duermo tranquilo y por las tardes hago unas largas siestas, que es uno de mis grandes placeres" (p. 253). Es decir, parece como si Casaccia nos estuviera diciendo que con gente como Willy y Salvado (y otros muchos) que se conforman, o en el mejor de los casos proponen y aceptan un modelo de vida ya superado, el presente y el futuro del país, carecen de perspectivas modernas.

El padre Rosales es otro representante de las fuerzas retardatarias de la sociedad en que se mueve. Fue a Areguá simplemente porque supo que su predecesor cuando murió había dejado una respetable suma de dinero; y contempla la posibilidad de seguir por el mismo camino para realizar su sueño obsesionante le regresar a España. Odia el Paraguay como el Super Ego al Id y no puede ser cura sino porquero: "Cuido una

piara de cerdos...cerdos son todos en este pueblo" (p. 29). Pero el padre Rosales tiene otra faceta; no es completamente malo y sufre la penitencia de querer regresar al terruño "Y ser sepultado más tarde en el verde y risueño camposanto de su aldea, junto a sus padres, a sus hermanos, a sus tíos" (p. 34). Así, cuando Ramón, en otro de sus actos instintivos, le roba diez mil pesos de entre las páginas de la Biblia, su primera reacción es de rabia seguida de una suave especulación caritativa: "...pobre Ramón; lo feliz que lo harían esos diez mil pesos. Podría prestárselos. Es una caridad que haría con él" (p. 51). Sin embargo, prevalece el egoísmo de su sueño dorado y racionaliza de esta manera: "...lo único que conseguiría si le doy ese dinero es alargar aún más el instante de mi vuelta a Arine, y continuar en esta casa vacía y triste, solo en medio de estos indios" (p. 151). En definitiva nada tienen de objetables los deseos de regresar a su tierra para morir en ella. Son sus sentimientos, sus reacciones y su proceder diario los que hacen de este sacerdote un tipo estereotipado, bien conocido en los países de América Latina. Y Casaccia no ha vacilado en testimoniar el lastre que constituye una actitud semejante en un pueblo como Areguá (como el Paraguay) realmente necesitado de elementos emprendedores. Pero a pesar de que constantemente está cuestionando la conducta del padre Rosales, por una razón u otra, el autor hace concesiones de tipo sentimental y humano; pues su muerte, acelerada por la lengua maliciosa de la Babosa, resulta patética y verdaderamente llega a conmover.

La novela se nos presenta, pues, como una serie de vidas individuales en la que cada personaje, viviendo a pasos diversos está dissociado de los demás, en que la palabra hablada lejos de unirlos, actúa como un agente secesionista. Es un universo donde no hay espacio para la

solidaridad ni mucho menos para nada trascendental, siendo significativo que la única amistad sólida que existe es la del padre Rosales y su caballo. Parafraseando a uno de los personajes de la novela se puede asegurar que en el mundo de La Babosa, vivir no es difícil; lo terrible es tener que vivir rodeado de seres humanos; opinión ésta que en cierta forma ha sido refrendada por Casaccia al decir: "La Babosa es un libro que fue escrito con el concepto y el principio psicológico de que nadie conoce realmente y a fondo a nadie, y que nadie se conoce a sí mismo de verdad. Es la idea de Pirandello en Uno, ninguno y cien mil."30

Desde una perspectiva estilística, La Babosa es una novela tradicional en la que la preocupación de experimentar con nuevas formas de comunicación narrativa, está ausente. Su estructura cronológica es lineal, los acontecimientos se desarrollan con lentitud tediosa, y el final de la novela muy bien pudo haber sido sustituido por el comienzo sin que cambiase para nada lo esencial de la anécdota. El procedimiento sirve para crear la impresión de que en el Paraguay el tiempo no existe: pasado, presente y futuro están condenados a permanecer unidos en una masa estática, inmutable, sin esperanzas.

Es curioso, además, notar las semejanzas que guarda esta novela con la de Agustín Yáñez, Al filo del agua. Ambas se ubican en un ambiente provinciano, examinan la vida de sus habitantes y aunque de alguna manera resultan costumbristas, cargan el énfasis en la psicología de sus personajes. Sin embargo, para Yáñez todavía queda abierta una posibilidad de transformación social cuando al terminar la novela se anuncia el advenimiento de la revolución mexicana. Para Casaccia, en cambio, tal posibilidad está descartada tácitamente; y sólo cobrará forma, para abortar, en su siguiente novela: La llaga.

Mientras tanto, esos seres desafortunados, con los "pies curtidados de plantas callosas, símbolos mudos y desnudos de todo un pueblo" (p. 279), siguen caminando por el mismo sendero, en la misma tierra olvidada por todos y por ellos mismos. He aquí el gran tema subyacente de la novela.

B. La llaga

1. Antecedentes

En 1964 Casaccia publicó su cuarta novela, La llaga, que el año anterior había ganado el "Premio Kraft" en su colección "La novela en América."³² Cuando indagamos sobre las causas de la demora entre su obra anterior y ésta, su respuesta fue: "Yo escribo solamente cuando siento la necesidad de hacerlo. Después de La Babosa pasó bastante tiempo antes de que se me presentara a la imaginación el tema de La llaga. En cambio, Los exiliados vino más pronto porque sentí que la vida de varios personajes de La llaga no había terminado y que aún debían de seguir viviendo en otro libro."³³

Pero a pesar de haber estado precedida del prestigio que de alguna manera implica siempre un premio literario, La llaga no fue acogida con el mismo entusiasmo crítico que desde una posición u otra despertó su antecesora. Si bien La Prensa de Buenos Aires la presenta como una obra en la que se manifiesta la madurez del escritor,³⁴ la detracción, por supuesto estuvo presente. Sin embargo, fue más serena y literaria que otra cosa. Desde esta perspectiva, por ejemplo, Reinaldo Montefilpo Carvallo concluye su trabajo con una especie de sentencia condenatoria e inapelable: "Digamos finalmente que en cuanto a estilo -- y queda tácitamente dicho en cuanto a los demás rubros -- esta novela se halla a mil codos por debajo de La Babosa...en la cual, amén de cuajar tantas

virtualidades legítimas hablando con toda ortodoxia artística, dejaba traslucir una irrecusable delicadeza estética."³⁵

El encomio se carga de matices político-sociales y por tanto apasionados en la expresión por más exacto que su contenido pueda ser. Así, Josefina Plá reclama que "Nos hacen falta muchas novelas como ésta, descarnadas, acusadoras, revulsivas. Quien tiene oídos para oír, oiga."³⁶ Roque Vallejos, para quien Casaccia enriquece su mundo narrativo con esta metáfora de la realidad nacional, se une al carro reivindicador al afirmar que "El que quiera conocer al Paraguay de ayer o de hoy, no tiene más que levantar el telón de la fecha de esta novela."³⁷

2. Interpretación y análisis

La novela presenta dos aspectos, siendo el primero y enmarcador lo que pudiéramos llamar una situación freudiana primordial representada por la represión abrumadora de un régimen dictatorial capaz de usar cualquier método para mantenerse en el poder y anular la subversión que brota en el país. Desde esta contingencia la novela se refiere a una conspiración malograda para derrotar al régimen dictatorial del general Raimundo Alsina, en cuyo proceso, un joven instructor de arte y a su vez pintor, Gilberto Torres, esconde al cabecilla de los insurgentes, el desplazado coronel Balbuena, en su casa de Areguá. El hecho es denunciado a la policía por Atilio, el hijo de la amante de Torres, quien es capturado y sometido a tortura hasta que confiesa todo lo que sabe de los planes revolucionarios. Constanza (la amante), a través de contactos personales con "el Partido," logra que se le deporte a la Argentina. La revolución es sofocada, por supuesto, y Balbuena logra escapar ileso al extranjero dejando tras sí la desmoralización y el pánico que cunde entre los conspiradores, a quienes finalmente se les endilga, para

mayor descrédito, la etiqueta de comunistas.³⁸

La acción principal, sin embargo, se da en el conflicto madre-hijo que se plantea. Situación freudiana individual, que cobra forma y crece en el terrible complejo de fijación materna que invade al personaje Atilio, quien, importunado por la promiscuidad de su madre y la creencia de que fue ella quien provocó el suicidio de su padre, en un arranque de venganza personal, denuncia a Gilberto Torres sin prever las consecuencias de su acción. Consciente luego de la magnitud del hecho, la miseria y el abandono en que queda sumida la familia de Torres, principalmente su mujer Rosalía, no le queda otra alternativa que el suicidio. El revólver con el que se mató su padre y el pantano junto al arroyo donde tanto le gustaba revolcarse desde niño, son las notas simbólicas exactas para esta escena final con la que se cierra la novela.

Casaccia escoge otra vez un título simbólico, evocativo; y así como afirmamos antes que existen dos aspectos, también hay dos llagas, cada una segregando su propio pus e infectando todo lo que toca. Primero, la llaga psicológica, neurótica, que existe en la mente de Atilio, el pobre muchacho de diez y ocho años que sufre de un marcado complejo de Edipo. Su madre, llamada también la viuda de Cantero la cual ve a su hijo "no con ojos de madre sino de mujer" (p. 100), contribuye a empeorar aún más la situación emocional de Atilio al excitar sus deseos, unas veces inconscientemente, aunque otras, su conducta da la impresión de ser premeditada. Un hecho evidente es su necesidad de sentir continuamente que puede atraer a los hombres porque en el fondo, la invade un miedo sicopático de envejecer. Por eso quizás se siente más mujer cuando su propio hijo la desea: "Atilio miró a su madre de arriba a abajo. La encontraba más hermosa que otras veces, con esa melena broncínea, con

ese pijama sin mangas, entreabierto en el pecho, con esos pantalones apretándole los muslos y las nalgas" (p. 138). Es la total afloración del instinto incestuoso a nivel consciente. De ahí que Atilio no pueda vivir tranquilo con ella; pero al mismo tiempo no puede existir sin ella: "Nadie debe intervenir en nuestras vidas -- le dice --. Nosotros dos podemos ser felices y vivir tranquilos" (p. 25). Sin embargo, cada acción, cada palabra de Constanacia lo enfurecen, no quiere que su madre use shorts aunque disfrute del espectáculo de contemplarla; es el caso, en fin, de querer y no querer ser excitado al mismo tiempo, bajo la presión de sus instintos contra los que tiene que luchar. Por eso, como muy acertadamente apunta Galdys Marín, la inclinación que Atilio siente hacia Cipriana, mujer de unos treinta años, de profesión costurera, y su encuentro al nivel carnal, no es en realidad más que su unión con la madre, pues explícitamente manifiesta el parecido.³⁹ En este sentido es importante el sueño que tiene Atilio: tres policías (el censor, el Super Ego) lo sacan a puñetazos del lecho de Cipriana; pero al final, ésta se transforma en Constanacia, se le abraza y lucha para que no se lo lleven. Atilio está, pues, en la cama con su madre; la autoridad (el padre y las prohibiciones contra el incesto) lo ataca y castiga, pero la madre identificada sexualmente con el hijo lo retiene.

El conflicto psicológico que se plantea es más profundo y sin duda está mejor trabajado que el político-social. Mas, ambos se enlazan en la trama mediante ese otro flanco de la úlcera incurable que habita en la mente de Atilio, consistente en el misterio que rodea el suicidio de su padre Francisco. El muchacho sospecha que su madre lo torturaba mentalmente; y aunque nunca llega a tener pruebas de ello, cuando se entera de que Gilberto Torres es amante de su madre, comienza a elucubrar

la hipótesis de que su padre se mató en un amueblado -- en el mismo cuarto que usaban los amantes para sus citas clandestinas -- porque sabía de la traición de su esposa Constancia y quería denunciarla póstumamente.

Poseída la madre en Cipriana, unido al odio impotente que Atilio siente por Gilberto Torres, lo sitúan en aptitud de revelar el paradero del jefe revolucionario coronel Balbuena, a sabiendas de que este acto acarreará el castigo de Gilberto y la separación definitiva de éste del lado de su madre. Simbólicamente la delación, en el complicadísimo proceso que se opera en la mente de Atilio, viene a ser como un equivalente al acto de matar a su padre, con lo cual el hijo, eliminada la figura paternal, va a ser capaz de tener finalmente a la madre sólo para sí. La tiene, efectivamente, pero no puede soportar el peso de esta culpa. Y en un final lleno de connotaciones simbólicas, como su padre y con el mismo revólver, Atilio se pega un tiro; su cadáver está echado sobre el costado izquierdo, imagen de lo siniestro, de lo que no es correcto; y está cubierto de barro que bien puede representar su libido incuestuosa. Además, se mató en el mismo sitio donde Gilberto, el amante de la madre, solía clavar su caballete para pintar. Esto último puede referirse al acto sexual con la madre o como protesta final en un lugar asociado con el adulterio, paralelo al caso del padre que se suicida en la casa de citas llamada "La parralera Verde."

La otra cara de la moneda en el complejo de Edipo que sufre Atilio es Constancia. Mujer de cuarenta y cinco años, de "aspecto sensual, incitante, voluptuoso" (p. 15), se observa con facilidad lo mucho que contribuye a la aberración emocional de su hijo: "Le produce un placer voluptuoso verse y que la viesen semidesnuda, aun cuando el que la contemplase fuera Atilio, entreviendo en su mirada indignada una

admiración" (p. 89). Y aunque ella culpa a su hijo de no dejarla vivir su propia vida, sigue y escucha con cuidado sus movimientos y acciones porque de alguna forma se siente atada a la vida de él. La única preocupación de Constancia es atraer a los hombres a toda costa. No importa cómo, pero tiene que lograrlo para existir. Así, cuando Atilio le pide el dinero de la herencia de su padre para hacer un negocio, se lo niega. Sin embargo, a Gilberto le da cuanto le pide porque de lo contrario éste la dejaría por otra más joven y además, porque "Atilio es joven; tiene toda la vida por delante....Yo en cambio, sin dinero, ¿qué hare?" (p. 99).

Al darnos el retrato de Gilberto Torres, Casaccia le otorga muchos de los rasgos que ya vimos en el Ramón Fleitas de La Babosa. Básicamente es el mismo tipo de paraguayo o como dice el autor, "son hermanos por la sangre, están hechos del mismo barro"⁴⁰ pues, Gilberto, aunque esté educado en la Universidad de Asunción y tenga sueños de ir a Europa para perfeccionar su arte, también es un campesino de corazón. Aconsejado por un amigo se mete en la conspiración que habrá de deponer al general Raimundo Alsina; pero su motivación es oportunista, pues "si la revolución sale bien, le prometieron darle un cargo en el extranjero" (p. 56). No obstante todos los rasgos negativos con que Casaccia lo presenta, se llega a sentir cierta conmiseración por el personaje, y se solidariza con él, así como con Rosalía su mujer, haciendo que el lector comparta el sufrimiento y llegue a sentir simpatía por la situación de ambos. Ese soplo de emoción conmovedora que Casaccia introduce cuando Gilberto es torturado brutalmente por el inspector Romualdo Cáceres y después recibe la visita de su mujer, es captado perspicazmente por Thomas Case quien lo describe así:

Although she is not studied in depth,...Rosalía plays an artistically penetrating role. She inspires pity,

for she no longer loves her husband, and is now burdened down with five unwanted children. Her family has disowned her for marrying Torres against their wishes. In the most moving scene of the novel, she discovers her lost love for Torres as she comforts his tortured and helpless body in the prison cell. In this moment of crisis, both realize that they desperately need one another. Casaccia shows the harshness of their shabby world, and without excessive sentimentality, the true value of human affection....The determination to begin life anew at such a dark moment is but a glimmer and perhaps an example of what many Paraguayans have had to do in the constant presence of oppression. (41)

El coronel Balbuena, por su parte, es el tipo de caudillo clásico que ha infectado el ambiente político militar de Hispanoamérica desde el primer cuarto del siglo XIX. Este "encarnizado enemigo del general Raimundo Alsina" (p. 55) comanda la revolución simplemente porque "ese cobarde...[lo] ha traicionado miserablemente" (p. 53). Al fracasar la conspiración, viciada desde sus cimientos, el general Alsina, "un buen animal que huele el peligro a distancia" (p. 68), sigue siendo el jefe supremo del país, lo que da a Casaccia ocasión para introducirse en la novela con una de sus manifestaciones pesimistas al considerar que este gobernante "se morirá de viejo en la presidencia. Es fuerte, agudo, y tiene siete vidas como los gatos" (p. 160).

Uno de los elementos que con más vigor contribuye a mantener vivo este tipo de ulceración es el jefe de investigaciones Romualdo Cáceres: "...de mediana estatura, ancho de espaldas....Usa traje blanco y sombrero de Panamá...de quien se contaban atrocidades y crueldades cometidas con los presos, famoso por sus escándalos y farras con prostitutas y contrabandistas" (p. 135).

A pesar de que el retrato del personaje habla por sí solo, Casaccia insiste en poner de relieve el funcionamiento de toda la maquinaria represiva que el mismo dirige:

...nadie hubiera podido imaginarse que...[en ella] residía toda la fuerza tenebrosa y omnipotente del general Raimundo Alsina; que en ella descansaba y se apoyaba un régimen que dominaba el país desde hacía diez años; y que a través de ella, como si fuese un poderoso radar, se registraba el movimiento más insignificante de los habitantes....Nadie daba un paso, nadie hablaba, nadie pensaba sin que de inmediato lo enfocase y analizase aquel ojo invisible e implacable que, como el de Dios, atravesaba muros y llegaba a los rincones más ocultos y lejanos. (p. 171)

Portavoz del régimen y persona bien relacionada con figuras claves resulta ser Adelina, fea e inescrupulosa usurera que ha obtenido pingües beneficios a base de su adhesión al general Alsina y su comparsa. Es un caso típico de lo que en locución guaranítica se conoce con el nombre de Mbareté o persona con influencia, allegada, que goza de privilegios extra-legen,⁴² a quien recurre Constancia para que con sus contactos intervenga a favor de Gilberto. Después de condenar a estos "antiparaguayos que nos desprestigian en el extranjero con estas revoluciones" y afirmar con cinismo que cada una de ellas "nos atrasan cincuenta años" (p. 167), Adelina se jacta sin tapujos de la efectividad de sus buenos oficios porque "suelo prestarle dinero al secretario de la policía y me paga con mucho retraso" (Ibid.).

De nuevo, el estilo de Casaccia en La llaga es simple, directo y de gran calidad. Difiere de La Babosa en que la prosa es más dinámica y enérgica porque no se trata de pintar un ambiente estático sino un proceso en acción, subversivo. La estructura de la novela, como en la anterior, es lineal y en ella se van tejiendo también dos planos paralelos cuyos vínculos resultan indisolubles. Porque el Paraguay, como Atilio, ha perdido el impulso vital, "esa fuerza profunda que está en la raíz del ser" (p. 74). Y lo ha perdido porque la llaga de la sociedad, esto es, la dictadura del general Alsina, ha carcomido la identidad

individual y la nacional. Como dice Gilberto Torres en crítica vertical: "...estos gobiernos sin ley quitan hasta esa felicidad pequeña, simple, mediocre, de todos los días, la felicidad minúscula de lo cotidiano, como desayunar tranquilo y leer en el diario lo que a uno se le antoja." (p. 175).

La llaga demuestra que el país de Casaccia es un caso sin solución inmediata, sin esperanzas, sin salida aparente. De la novela se desprende que ni siquiera una revolución puede ayudar, porque el único tipo de revolución posible es la realizada con personas como el coronel Balbuena o Gilberto Torres, arribistas natos que sólo persiguen su propio bienestar.

Una vez más Thomas Case se hace eco de todo el simbolismo pesimista que encierra la novela, traspuesta a un nivel nacional, cuando señala que

Aside from Casaccia's able handling of the psychological description of his characters in La llaga, he again symbolizes the national state of backwardness through them. The mother, the older generation, is only concerned with her own pleasure seeking, while the son is a bitter youth held back...weak in mind and body....The suicide of father and son in the plot indeed has symbolic force if we consider that two generations have been wasted without economic and political reforms.(43)

Piénsese momentáneamente, en Constanca como una gran madre, veleidosa, emasculadora (la nación, el Paraguay) que elimina a los más débiles (su marido Francisco, su hijo Atilio) y que a la vez se siente más mujer cuando su hijo (los paraguayos) la quieren poseer; y se llenará entonces de sentido la figura del típico padre primordial freudiano que hemos indicado antes: el general Alsina o tipos que aspiran a sustituir la posesión de la madre bajo las mismas prevenciones. Por eso está en lo cierto Case al decir que "Colonels such as Balbuena whose motives are strictly personal and vindictive, aim only at changing the names of those

in power and have no intentions of constructive plans....Casaccia infers that such barracks revolutions never can solve the immense social and political degeneration of today...."⁴⁴

El resultado de esta situación perenne ha sido la emigración masiva, voluntaria o forzada, que constituirá el tema central de la siguiente novela: Los exiliados. Pero si se practica un balance comparativo entre La Babosa de 1952 y esta novela escrita once años después, se observa que subsiste el mismo símbolo de tristeza y miseria encarnado en los pies del campesino: "Toda la historia dolorosa de nuestro pueblo se resumirá en esos pies con sus plantas rugosas, y tristes a la vista. Pies grandes, anchos, deformados, de color terroso, con los talones agrietados como barro reseco. Algo impresionante y horrible" (p. 94).

Gilberto Torres quería pintar esos pies, quería crear una obra maestra como los zapatos de Van Gogh. Sin embargo, aunque nunca llegó a realizar este sueño, su creador se encargó de llevarlo a cabo con tonalidades indelebles y universales.

C. Los exiliados⁴⁵

1. Antecedentes

Con esta novela Casaccia obtuvo el primer premio en el concurso del semanario argentino Primera Plana correspondiente a 1966 con un jurado compuesto de figuras tan prominentes que no necesitan presentación: Emir Rodríguez Monegal, Mario Vargas Llosa, José Bianco y Carlos Fuentes, quien envió su voto desde París.⁴⁶ En 1965 la novela, aún inédita, quedó finalista en el premio "Biblioteca Breve" de la Editorial Seix Barral tras un reñido cotejo de méritos que necesitó seis votaciones, además de la inicial que separó veinticinco obras.

Preguntado sobre cómo definiría temática y técnicamente esta

novela, prefiere decir lo que quiso hacer, ya que "por lo común el que menos conoce su libro es su autor,"⁴⁷ y prosigue:

Es posible que haya buscado revelar a través de Los exiliados algunas reacciones anímicas y psicológicas del paraguayo al sufrir la influencia y la presión de un ambiente extraño. Yo siempre he pensado que el novelista es una especie de antropólogo inconsciente que, por la vía de la intuición, individualiza y aclara algunas particularidades del ser humano y del ambiente que lo condiciona. Se me ha reprochado el haber visto la parte oscura y menos heroica del alma de mis compatriotas. Tal vez tengan razón. Pero no hay que olvidar, sin embargo, que el hombre está hecho de barro y que hace tiempo perdió la inocenciaDe modo que es una novela de vivencias. Su estructura es lineal. Por la forma de presentar el tema podría definírsela como realista, testimonial, aunque no estoy enrolado en ninguna tendencia ni escuela literaria, y cualquier método me parece bueno siempre que me sirva para prestarle más fuerza y autenticidad al relato. Son los temas los que proponen el estilo, como dice Sartre. Y no al revés como piensan los hacedores de la nueva novela latinoamericana. (48)

En efecto, si bien la técnica empleada, algo convencional, es inferior a la rica materia que trata y a la misma visión del autor, la novela interesa por la variedad de sus personajes y la coherencia de la situación. No se puede olvidar que toda obra de arte es un producto de la magia y del juego y que, por lo tanto, instrumenta sus victorias a través de unos misteriosos resortes que se conocen más que por su esencia, por sus resultados. La gente se siente tocada por los novelistas como los bienaventurados por la gracia; y esto lo saben muy bien hasta los más drásticos y jóvenes revisionistas con que cuenta actualmente el Paraguay, quienes, como Roque Vallejos, no pueden sustraerse al reproche:

Es difícil no sentirse herido por esta visión tan desoladora de un grupo humano de compatriotas. Es difícil imaginarlos tan ausentes de heroísmo. Tan impotentes de humanidad. Es pavoroso no poder encontrar en ellos algún signo aunque fuera lejano de dignidad o bondad. Es triste saberlos tan sórdidos aun en sus nombres de pilaNos queda el interrogante de saber por qué Casaccia ha pintado tan oscuro a sus personajes, por qué los ha

concebido como manchas. Pues al hacerlo ha creado un clima de confusión...sobre sus mismos propósitos críticos de hombre preocupado por el destino de su paísNo creemos que ningún paraguayo lea con simpatía esta novela.... (49)

2. Interpretación y análisis

La novela es la historia de un grupo de desterrados paraguayos que pasan su vida nebulosa y vacía en el deprimente pueblo argentino de Posadas, capital de la provincia de Misiones. Destruídos espiritual y moralmente, los personajes ya no tienen patria ni destino, y como cientos de miles de sus compatriotas -- se dice que hay tantos exiliados paraguayos como habitantes tiene el país -- andan a ciegas, sin dirección, asiéndose a la única tablilla de salvación: la esperanza de volver a la patria con la caída del dictador.

El pueblo de Posadas, en la ribera izquierda del río Paraná, es la frontera comunicable entre la Argentina y el Paraguay. Al otro lado del río se encuentra Encarnación, capital del departamento de Itapúa. Una "lancha de paso" cruza el río constantemente: "llevando su tráfico humano que era en casi su totalidad campesinas paraguayas que con sus cestos cruzan diariamente el río para vender frutas y verduras en Posadas y retornar con otras mercancías adquiridas en los almacenes de esta ciudad" (p. 104).

Los que no pueden cruzar, naturalmente, son los exiliados, que hundidos en el triste pueblo con su caliente polvo rojo, esperan y conspiran, pero siempre en vano. El extrañamiento es irreversible, como señala Rubén Bareiro Saguier;⁵⁰ los héroes están cansados, dice Alejandro Vignati,⁵¹ y para agudizar más el drama del desarraigo, ahí está el río, límite entre la esperanza y la muerte, rubro patético bajo el cual la revista bonarense Análisis hace la presentación de esta novela.⁵²

El tiempo pasa rápidamente, pero es un tiempo extranjero y cruel que muerde y corroe el espíritu del hombre destruyéndolo en lo más recóndito de su fibra moral. El único escape, por tanto, es la fantasía, y por esa ruta se lanzan todos.

El doctor Rolando Gamarra, en cuya pensión se abre la novela, tiene sesenta y siete años. Hombre de vocación política, antes de haber sido desterrado y cuando su partido estaba en el gobierno, "había alternado la política con la abogacía, especializándose en asuntos criminales" (p. 8). Hace veinte años que vive en Posadas y "cree que todavía pesa políticamente. No se da cuenta que veinte años de destierro lo han convertido en un estropajo humano" (p. 54). Sin embargo, sigue aferrado al libre juego de la imaginación, único que le queda, y único donde la victoria está siempre a mano. Le dice a su mujer Etelvina: "Esta vez la caída del general Alsina es segura. Cuestión de uno o dos meses. Se está preparando un golpe formidable....Será un vasto movimiento sincronizado a todo lo largo de la frontera, desde Formosa, pasando por Corrientes, hasta aquí. Algo formidable. Vamos a caer como un rayo" (p. 7).

Cuando llegó a Posadas abrió una pensión como modus vivendi, "pero tanto él como su mujer sentíanse rebajados y secretamente humillados por tener que andar en negocio tan inferior para su condición social" (p. 17). Pasa la mayor parte del tiempo diciendo que irá a Buenos Aires para rehabilitar su título de abogado, pero en definitiva nunca lo hace. En cambio, una de sus imprescindibles actividades consiste en escuchar diariamente las noticias políticas en la radio mientras el locutor alaba "las grandes y patrióticas realizaciones del gobierno del general Alsina" (p. 31). Escucha mientras su partido es atacado, se indigna, la rabia impotente crece por días, se le hinchan las venas de la garganta, se

remueve en la silla incapaz de controlar la furia, las lágrimas no ayudan mucho, estallando por fin con un tremendo puñetazo sobre la mesa. Y mañana será lo mismo que ayer, que hoy y que todos los días. Podría volver al Paraguay si dejara la política pero eso sería la muerte para él. Así que aguanta: "Yo, si es necesario, moriré en el destierro; pero no transigiré ni pediré clemencia a ese grupo de delincuentes que nos gobierna. No me entregaré jamás" (p. 33).

El retrato de Dionisio Gamarra, el hijo del doctor, es una muestra palpable del exilio sin ideales y de cómo esta situación es capaz de transformar a una juventud creando un tipo indiferente, apático y sin principios. Dionisio, apodado Leoni, tiene veinticuatro años. Fue llevado a la Argentina cuando apenas contaba cuatro y, a pesar del esmero con que su padre ha tratado de educarlo, el medio ambiente prevalece en la formación de una personalidad híbrida. En definitiva no es ni argentino ni paraguayo, no tiene raíces, y los ideales de su padre carecen de sentido y valen poco para él. El estudio y el trabajo son actividades que no le interesan y se sospecha que anda enredado en negocios de contrabando: "Él creía en los negocios fulminantes, en los golpes audaces, en los que de la mañana a la noche se ganan millones" (p. 69). Su pasatiempo favorito es visitar el prostíbulo de Valentina "la Polaca" y aunque ella está frizando en los cincuenta, Leoni es su "macho" y su "paraguayito." En las interminables discusiones políticas en que participa Leoni siempre defiende a su padre; pero no lo hace por cariño, respeto o convicción, sino por la oportunidad que esto le proporciona para lucirse ante terceros. Y cuando le roba las alhajas a la Polaca, en su código de valores no está previsto cómo el hecho va a enturbiar la reputación de su padre porque, según expresa de manera elocuente, "Yo nací para el trabajo libre

y para ser el patrón de mí mismo" (p. 69).

Graciela Gamarra, la hija menor del doctor, tampoco escapa a los efectos de la decadencia moral que la expatriación ha inoculado a esta joven generación. Inocente e ingenua en apariencia, tiene diez y siete años, "pero por su delgadez y aspecto infantil aparentaba quince" (p. 31). Abriga el sueño dorado de casarse con Gilberto Torres (el mismo de La llaga) y marcharse a Buenos Aires.

Para completar el círculo familiar, tenemos a Etelvina, la mujer de Gamarra, práctica y calculadora que vivió en Asunción gozando de una posición económica y social privilegiada. Siente vergüenza de tener el para ella denigrante negocio de la pensión y se pasa el tiempo quejándose de la mala suerte y de los flojos paraguayos que viven, pero no pagan, en el Hotel Guaraní. Es tal su agravio en este sentido que invariablemente reprocha a gritos a su marido: "Si no fuera por tu manía de la política y por querer andar bien con todos los exiliados, yo de buena gana pondría un letrero en la entrada [sic] que diga: No se admiten paraguayos" (pp. 15-16). Mujer pretenciosa con aires de gran dama, que no la han abandonado a pesar de estos años de privaciones, es la que en definitiva planta la semilla de la pereza en la mente de su hijo Leoni con su constante chachareo acerca de los esplendores de una Asunción dejada atrás. Pero su actitud más cruel consiste en culpar a su marido por toda la decadencia y fracaso de la familia. Quiere que Gamarra regrese al Paraguay, aun a costa de su dignidad personal y de la pérdida de los derechos políticos que eso implicaría; y no vacila en afirmar que Leoni nunca hubiese cometido el robo de las joyas "si hubiera estado en Asunción" porque "sería un universitario destacado y actuaría en las esferas políticas y sociales de donde procedía toda su familia" (p. 246).

Gilberto Torres, el pintor de Areguá, es uno de los pensionistas que vive en el Hotel Guaraní. Es el mismo que fue deportado del país cuando fracasó "la revolución de enero," y uno de los goznes que utiliza Casaccia para continuar de forma efectiva el hilo de la novela anterior, en otros ámbitos. Básicamente sigue siendo el mismo personaje que conocimos en La llaga, pero la vida del destierro ha intensificado sus características negativas. Más haragán que antes, si en un tiempo fue considerado "el mejor pintor paraguayo," ahora es un caso perdido. Y hasta el doctor Camarra, hombre de buen corazón, quien todavía abriga esperanzas de que Gilberto le pague la renta, lo describe como "un bohemio tocado, de la raza de los que hablan y hablan y jamás actúan. De los que nunca hacen nada" (O. 28). Gilberto no solamente deja de pagar la mensualidad sino que secretamente se acuesta con Graciela, la hija de sus caseros, y como si esto no fuese bastante, siempre le está pidiendo a Etelvina "una caña bien frapé." Es, sin embargo, conciente de su destino: "Terminaré --dice-- como tantos artistas paraguayos por ser un fracasado. Uno más en esa caravana larga" (p. 284).

Constancia, la amante de Gilberto en la anterior novela, se convierte aquí en una especie de exiliada psicológica. Con ella Casaccia presenta un vívido retrato del trauma emocional acompañado de remordimientos y complejos de culpa, cuya raíz hay que buscarla en el suicidio de su hijo Atilio. Llega a Posadas para visitar a Gilberto, pero la relación dista mucho de ser la misma que habían sostenido en Areguá. Ahora es ella la que actúa esquivamente: "No, no me mires...cuando veo tus ojos sobre mí, me parece que detrás están los de Atilio mirándome" (p. 120). Tal vez, lo único que logra salvarla del suicidio --destino de su marido e hijo-- es la suerte de haber conocido a Ruperto Zabala,

quien, más en la imaginación de Constanca que en la realidad, guarda estrechas semejanzas con Atilio. Cuando Ruperto trata de seducirla, aunque ella lo rechaza diciéndole: "Yo quiero ser una madre para vos" (p. 158), o "yo quiero estar unida a vos por otros sentimientos" (p. 167), lo cierto es que se acuestan quedando trabada una vez más la figura del incesto que tan fuertemente gravitó en La llaga. Finalmente, Constanca ruega a Ruperto que le presente a Valentina "la Polaca" y a sus pupilas. Producido el encuentro inquiere desafortadamente detalles de la vida prostibularia, porque aunque Constanca no lo exteriorice, a ella le hubiese gustado ser una prostituta. En toda la escena se percibe una especie de regusto y envidia por conocer y participar en las intimidades de ese tipo de existencia, quizás como una válvula de escape, masoquista, como un auto-castigo necesario que la aliviase de sus torturas mentales.

Por su parte, Ruperto Zabala es un tipo moribundo en sentido figurado, "flaco y macilento de físico" (p. 50). Tiene veinticinco años pero parece tener menos por "su constitución canija y enfermiza" (Ibid.). Hace dos años que está integrado en la diáspora posadeña y resulta el intelectual del grupo. Maestro de profesión, trabaja en el pueblo como reportero del periódico El Tiempo y su expulsión del Paraguay se debió al hecho de haber escrito "artículos virulentos y panfletarios contra el general Alsina en una hoja revolucionaria" (p. 50). Su personalidad es gris y le gusta la soledad; como Atilio, está obsesionado por la meditatio mortis, su naturaleza es triste y como consecuencia es capaz de arruinarle con facilidad el buen de estado de ánimo de los demás. En una fiesta celebrada en el prostíbulo de la Polaca, se niega a brindar por la eterna felicidad de los novios: "...porque no se puede eternizar algo que no existe. No hay, no puede haber felicidad en un mundo donde

existen el dolor y la muerte....¿Cómo se puede ser feliz llevando dentro del corazón ese gusano de la muerte que nos comienza a roer desde que nacemos?" (p. 78).

Estereotipo de alcahueta es Valentina, casada varias veces y engañada otras tantas por sus respectivos maridos. Antes del robo perpetrado por Leoni daba preferencia a los exiliados paraguayos; y su casa con todas sus moradoras (Kika, Gitana, Damiana, la novicia Melchora, etc.) era un acogedor lugar de reunión para este grupo de hombres que no podían encontrar una actividad más provechosa en el pueblo de Posadas, salvo reafirmar una masculinidad que el propio exilio les negaba constantemente. Opera su negocio como una industria: "Cada seis meses hacía balance" y cada semana "llevaba con gran minuciosidad la anotación de sus gastos" (p. 62). Sus dos preocupaciones fundamentales consistían en operar el prostíbulo y tener un amante joven; pero en definitiva fracasa en ambos empeños y les echa la culpa a los paraguayos por ello. En ocasión de la visita de Constancia le dice: "Yo creo que el mejor elixir para rejuvenecerse es enamorarse de un muchacho" (p. 184). Y el mayor impedimento para realizar ese sueño, una jovencita: "A nuestra edad, nuestras peores enemigas son las pendejitas" (p. 187). Mas, el saldo final para la Polaca es adverso: Leoni le roba todas sus alhajas que representan sus ahorros durante treinta años; y peor aún, la policía le clausura el negocio después que el ex teniente Ocampo mata a tiros a Romualdo Cáceres mientras éste se regodeaba con Kika.

En una alegoría extrema Valentina puede considerarse también como una imagen bien definida del destino de esta nación, poseída, usufructuada, incesantemente prostituída por obra y gracia de las circunstancias, esquilhada hasta sus últimos extremos y, finalmente abandonada,

siempre en busca de un amante joven que perpetúe su disponibilidad, lo que equivaldría a un nuevo dictador que, en definitiva termina robándole, y que no por casualidad en la novela se apoda Leoni con todas las implicaciones que el nombre encierra.

Sin embargo, a pesar de la extensa nómina de personajes que pululan en la obra, quizás el más importante y significativo, como en el drama de Lope, sea ese personaje colectivo, ese grupo enorme e innominado de exiliados que a diario se sienta en un banco de la Plaza 9 de Julio donde nunca falta el recién llegado de Asunción o de Encarnación portador de la última noticia de importancia política. Como dice Casaccia, "ese banco nunca está vacío" (p. 225). Y es precisamente en torno a ese banco y a las discusiones que se suscitan entre los exiliados, donde mejor se refleja el pensamiento del autor, su pesimismo extremo ante la gente de su país y la situación imperante. En una de estas reuniones el personaje Machado, hablando con sus contertulios sobre Romualdo Cáceres, el inspector de la policía asunceña quien ha llegado a Posadas para organizar un servicio de espionaje, les espeta lo siguiente, tanto más doloroso por lo que contiene de verdad: "Pero él conoce los güeyes con que está arando. Él sabe que nosotros los paraguayos somos sumisos por herencia a las autoridades prepotentes y mandonas. Esa parte de indio que tenemos nos ha hecho obedientes y respetuosos a las órdenes y al látigo. Desde el dictador Francia hasta ahora siempre nos han estado gobernando con riendas y dándonos patadas en el culo" (p. 226).

Si Casaccia tenía o no, al tiempo de escribir La Babosa, la idea de utilizarla como punto de apoyo o estribo para lanzar la tesis que a nuestro juicio desarrolla con la trilogía completa, llevando gradualmente los problemas del Id, psicológicos, individuales, al plano político-social

del Paraguay para explicar así algo que hemos dado en llamar "neurosis nacional," es difícil de saber aunque resulte fundada la demostración de este teorema.

Al mirar las tres obras desde este ángulo, es decir, como un todo cuyos elementos están enlazados lógicamente con un orden unificador, nos percatamos de que la etapa pasiva del ciclo corresponde a La Babosa donde la puerta se abre al mundo imaginativo gobernado por el inconsciente de los personajes. Es cierto que se puede observar la presencia de un país provinciano, parálítico, de una sociedad corrompida y enfermiza que desesperadamente necesita cambios radicales. Pero el enlace de lo psicológico con lo socio-político se produce en La llaga, que representa el momento de más dinamismo en la tríada al surgir la posibilidad de una revolución. Mas la etapa del fracaso no se hace esperar con la aparición de Los exiliados en cuyas páginas el enfoque político es lo básico y predomina sobre los problemas psicológicos. Éstos quedan de trasfondo como para recordar algo, que ese algo sirva para explicar la relación de los paraguayos con su madre-patria, la relación edipal-freudiana-infantil. O sea, ambivalencia por el padre (odio y admiración a la vez), deseo de posesión de la madre (posesión utilitaria, por así decirlo), sin el equivalente del amor sublimado que sería la existencia de una ideología que fuera más allá del "quítate tú para ponerme yo." Esto explica la insistencia por parte de Casaccia en el tema del incesto así como el carácter antitético y anfibológico de los personajes, quienes en definitiva constituyen el puente que lleva esas actitudes psicológicas infantiles al plano político. De esta manera, la ecuación: dictador = padre; Paraguay = madre y, los exiliados = los hijos, queda perfectamente despejada, con mayor claridad aún si se observa la forma en que estos hijos

se atacan los unos a los otros, es decir, el clásico sibling rivalry. Como observa Case, "Instead of the bond of a common cause, the exiles are selfish and suspicious of one another."⁵³ Este mundo de ex-profesionales, ex-combatientes, ex-militares, ex-empleados públicos o privados, ex-campesinos, en fin, de exiliados, instaurado en la novela como lucha abierta, un poco contra molinos de viento, le sirve a Casaccia para hacer un cotejo de la historia paraguaya a través de sus revoluciones y asonadas. Son tantas que se permite el lujo irónico de clasificarlas por generaciones:

A los exiliados paraguayos en el extranjero, se los conoce y agrupa por el año de la revolución o de la asonada que los deportó o los obligó a desterrarse. Hay aquéllos de la revolución del año 1908, de los que ya quedan pocos; luego, los expulsados por la insurrección del año 1911; después, vienen los del año 1912; le siguen los desterrados por las revoluciones de 1922 y 1947, y así sucesivamente. Sin contar otros cuartelazos y motines menores, que se suceden antes de 1908 y después, y que llevaron al destierro a miles de paraguayos. (pp. 108-109).

El final de la novela, cargado de pesimismo y miseria, admite una comparación evidente fundada en el mito de Antec, gigante hijo de la Tierra, invencible en la lucha mientras tocara a su madre quien le renovaba las fuerzas, hasta que Hércules, percatándose de esto, lo destrozó en el aire. De la misma manera Gilberto Torres piensa que la vuelta a la tierra-madre lo hará fértil: "Yo no me pudriré en el destierro.... Volveré...aunque tenga que llegar arrastrándome" (p. 303). Pero, "de golpe, como se había levantado" (Ibid.) volvió a dejarse caer, "mientras echaba una mirada absorta a su maleta, como si fuera un objeto desconocido, que lo viera por primera vez" (Ibid.).

NOTAS

1

Carlos A. Caroni. "De los nuestros. Gabriel Casaccia, novelista paraguayo que avanza," La Tribuna, 19 de abril de 1953, s/p.

2

Correspondencia, 12 de julio de 1973.

3

En carta fechada en Buenos Aires a 5 de abril de 1975, Casaccia nos informa que precisamente el día anterior había firmado contrato con la editorial española "Planeta" para la publicación de Los herederos siendo muy posible que aparezca este año. En el mismo lugar añade el siguiente comentario:

Pienso que el libro es excesivamente acre, demoledor y que tal vez me traiga disgustos. Ayer todavía estaba tratando de diluir la acidez de algunos comentarios; por ejemplo, uno de los personajes del libro habla del coronel Albino Jara, militar que dio el golpe del 2 de julio de 1908, y dice: --Era uno de nuestros tantos militaritos tarambana y pija dura. Me asusté de generalizar tanto y corregí. Pero, ¡quedan tantas cosas!

4

Augusto Roa Bastos, "Tierra sin hombres," Primera Plana, 221, 21 de marzo de 1967, 63.

5

Véase: Alfonso Sastre. Anatomía del realismo, Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1965.

6

Wolfgang Kayser. Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1961, 482 y ss.

7

Georges Lukács. La théorie du roman, Paris, Editions Gonthier, 1963, 85. Cfr. los análisis de signo parecido, de René Girard, Mesonge romantique et vérité romanesque, Paris, Grasset, 1961; y de Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964.

8

Correspondencia, 12 de julio de 1973.

9

Ibid.

10

Sin embargo, como sostiene Nathalie Sarraute, debe reconocerse lo ilusorio que resulta la objetividad total a que aspira la técnica

behaviorista ya que basta la simple presencia en el diálogo de una novela de fórmulas como: "dijo," "respondió," etc., para que la intervención del novelista quede denunciada. (Nathalie Sarraute. La era del recelo, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967, 87-88).

11

Correspondencia, 12 de julio de 1973.

12

Carta de Gabriel Casaccia a Hugo Rodríguez Alcalá, Buenos Aires, 15 de julio de 1969.

13

Buenos Aires, Editorial Losada, 1960. Todas las citas se hacen por esta segunda edición.

14

Miguel Ángel Fernández. "Gabriel Casaccia: La Babosa." Cuadernos, 54, Noviembre de 1961.

15

Ibid.

16

"Paraguay, allá lejos y hace tiempo," Análisis, 375, 20 de mayo de 1968.

17

Roa Bastos. Art. cit., 62.

18

Josefina Plá. "La Babosa, novela de Casaccia Bibolini," La Tribuna, 18 de enero de 1953.

19

Véase sobre este particular el trabajo de Rubén Bareiro Sanguier, "Roa Bastos y la nueva narrativa paraguaya," Actual narrativa latinoamericana, Casa de las Américas, 1970, 78-81. Resulta importantísima la invectiva de Facundo Recalde bajo el título de "No es el pueblo más despreciable," La Tribuna, 28 de julio de 1953; y la respuesta que al efecto le dirigió el autor: "Carta abierta de Gabriel Casaccia a Fa-Re sobre La Babosa," La Tribuna, 16 de agosto de 1953.

20

Art. cit.

21

Correspondencia, 18 de noviembre de 1974.

22

Fernando Alegria. Breve historia de la novela hispanoamericana, México, Ediciones de Andrea, 1966, 205-209).

23

Correspondencia, 27 de marzo de 1973.

24

Levi-Strauss no tiene reparos en decir que, como se había agotado la terminología tradicional, hubo necesidad de inventar un nuevo término para dar título a una nueva cátedra creada en Inglaterra. Para él no existe otra diferencia entre Antropología Cultural y Antropología Social que la de recorrer el mismo campo pero en sentido inverso. (Claude Levi-Strauss. Anthropologie Structurale, Paris, Editions Plon, 1958, 389-390).

25

Abram Kardiner. Fronteras psicológicas de la sociedad, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

26

Véanse los trabajos de Branka Susnik. El indio colonial del Paraguay, I. El guaraní colonial, Asunción, s/e, 1965; El indio colonial del Paraguay, II. Los trece pueblos guaraníes de las Misiones (1767-1803), Asunción, s/e, 1966; Chiriguano. Dimensiones etnosociales, Asunción, s/e, 1968. Véase también el trabajo de Egon Schaden. Aculturación Indígena (cap. III), São Paulo, s/e, 1964.

27

Norman R. Stewart. Japanese Colonisation in Eastern Paraguay, Washington, National Academy of Sciences, 1967.

28

Véase contraportada de El pozo, edición citada.

29

Alberto Zum Felde. La narrativa en Hispanoamérica, Madrid, Aguilar, 1964, 203.

30

Carta citada de Gabriel Casaccia a Hugo Rodríguez Alcalá.

31

Buenos Aires, Ediciones Kraft, 1964. Todas las citas se hacen por esta edición.

32

Para detalles completos sobre la entrega del premio y las circunstancias que lo rodearon, véanse: "Palabras de Mauricio Rosenthal," uno de los miembros del jurado, reproducidas en La Tribuna, 26 de febrero de 1964, 4; y, "Discurso de Gabriel Casaccia," recogido en Alcor, 28, 1964.

33

Correspondencia, 12 de julio de 1973.

34

En "Secciones Ilustradas de los domingos," 20 de diciembre de 1964.

35

Reinaldo Montefilpo Carvalho. "La llaga o la opacidad de una novela," La Tribuna, 27 de septiembre de 1964.

36

Josefina Plá. "Gabriel Casaccia: La llaga," Cuadernos, 99, agosto de 1965, 94.

37

Roque Vallejos. "La llaga, una metáfora de la realidad nacional," Alcor, 36, 1965.

38

Para un estudio sobre la legislación anticomunista del Paraguay y la idea de "peligro" en que está sustentada, véase: Carlos Hernán Franco. "Esquema del sistema represivo vigente en el Paraguay," Cara-velle, 14, 1970, 125-138.

39

Gladys C. Marín. "Gabriel Casaccia: La llaga," Señales, 146, 1964.

40

María Angélica Correa. "Entrevista a Gabriel Casaccia, novelista paraguayo," Alcor, 36, 1965, 4.

41

Thomas E. Case. "Paraguay in the Novels of Gabriel Casaccia," Journal of Inter-American Studies and World Affairs, 1, January, 1970, 80.

42

Véase: Carlos Hernán Franco. Art. cit., 134-135.

43

Thomas E. Case. Art. cit., 80-81.

44

Ibid., 81.

45

Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966. Todas las citas se hacen por esta edición.

46

Para más detalles sobre el fallo del jurado, véase: "El concurso Primera Plana," Mundo Nuevo, 6, diciembre, 1966, 94.

47

Correspondencia, 12 de julio de 1973.

48

Ibid.

49
Roque Vallejos. "Reseña bibliográfica," A.B.C., 15 de agosto de 1967, 3.

50
Rubén Bareiro Saguier. "El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea," Caravelle, 14, 1970, 79-96.

51
Alejandro Vignati. "Los héroes están cansados," Extra, 22, mayo de 1967, 16.

52
En su número 321 correspondiente al 8 de mayo de 1967, p. 51.

53
Thomas E. Case. Art. cit., 82.

CONCLUSIONES

Con una obra corta pero decantada por la dedicación y el tiempo, Gabriel Casaccia es un puente sólido entre esa gran incógnita que hasta hace poco era su país en casi todos los órdenes de la vida y el mundo exterior, entre el pasado novelístico paraguayo y el presente novelístico hispanoamericano.

Sería difícil encontrar un caso similar de identificación de un hombre con un país que alcance la profundidad y dimensiones con que la persona y la obra literaria de Gabriel Casaccia se han reflejado en el Paraguay. Todo lo que ha escrito, no importan los años que lleva alejado del suelo o del menester rigurosamente patrio, arranca siempre de su casi agónica preocupación por penetrar en lo paraguayo integral y esencial, en la complexión anímica que conforma su ser, y por encontrarle vías decorosas a su futuro, que el autor vislumbra cada vez más inestable y amenazador. Para ello recurre a una estética que se resume en una toma de conciencia denunciatoria de valores falsos, acre, negativa, llena de frustraciones; pero a la vez, íntima y trascendente del Paraguay en su descarrío americano.

Lo que Casaccia escribe tiene siempre ese trasfondo de enfrentar al individuo con la sociedad, pero una sociedad interiorizada, subjetiva. Si la obra tiene congruencia, se debe a eso; las incongruencias se deberían a que el pensamiento no es estático y a que su formación fue sufriendo alteraciones ante la realidad paraguaya. La crítica envuelta no es más que la respuesta subjetiva que dicta el estímulo observado en su desarrollo intelectual; pero la ficción que la pone en movimiento no se consume en su solo registro social.

No cabe duda de que para asumir esa actitud de radical energía creadora que es su verdadero rostro actual, Casaccia transitó durante una primera etapa de aprendizaje por los caminos de varios "ismos" decimonónicos, mediatizado fundamentalmente por una lastrosa herencia modernista. Pero a medida que avanza en el tiempo y en el espacio literarios -- etapa de transición -- la forma se vuelve insumisa para responder a un continuo cuestionamiento del propio estilo y de la realidad que lo fundamenta. Por eso, en cuanto a la calidad artística propiamente dicha, simplemente la presuponemos para reconocer que en ella se finca la función suprema del arte, y que es allí donde incide el genio del artista y los matices intransferibles de su personalidad. Es decir, cuando Casaccia tiene conciencia de que hay que sacrificar el estilo a lo que es superior a él, la ansiedad desnuda, lo hace sin vacilación, porque cualquier cuidado convencional ocultaría esos otros aspectos más positivos y valiosos de su obra.

En el fondo de esta penosa evolución siempre está presente el afán de autenticidad, el desacuerdo con los esquemas y la certeza de vivir en el crepúsculo de un mundo imaginado por engaño de los sentidos. Empezan a funcionar entonces, con mayor intensidad, las técnicas de desencantamiento y las estrategias desmitificadoras, hasta que la capacidad para cimentar una realidad convincente y autónoma a partir del lenguaje escrito queda perfectamente integrada. Consecuencia obvia de este proceso es la consolidación de la etapa de madurez.

Mas, conviene señalar, también conclusivamente, que el examen de la relación hombre-mundo-creación artística, revela el grado en que la realidad va dejando constancia de su paso por la obra escrita para dar acceso a esa otra realidad más auténtica que es la de la imaginación. Porque cada nueva entrega de Casaccia, ya sea novela, drama o cuento,

funciona como llave de acceso a un mundo, abstracto u objetivante, que encuentra su sentido y se va completando a través de un sistema de referencias, alusiones y connotaciones de la vida diaria que lo sustenta. De esta manera, el conjunto de la obra viene a proponerse como una suma de claves que examinadas a través de las distintas épocas del autor, no son más que otras tantas posibilidades -- multívocas -- de aproximación a los diferentes contextos de la realidad, que como ya se ha indicado repetidamente, han venido obsesionando al autor desde que se inició en el oficio de escribir.

Sin embargo, esto no significa que las correspondencias entre las cifras de la imaginación artística y la realidad histórica tengan que ser de carácter convencional o hipostático. En este sentido, ninguna definición conviene mejor que la de Julia Kristeva en cuanto a que "lo verosímil, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real."¹ Pues la obra casacciana es, sin excepción, una perpetua indagación intrahistórica capaz de proveer en su dialéctica -- más allá y por encima de lo puramente anecdótico -- una visión esencial de las ocultas tensiones y disyunciones de un orden más profundo que el real. El estrato más visible de ese orden, de ese concierto sin fronteras, está constituido por su cosmovisión paraguaya, donde, sin menoscabo de sus prerrogativas, los condicionamientos económico-sociales y ético-políticos, se van desarrollando de menor a mayor intensidad al paso que el hombre y la obra se van enriqueciendo vitalmente.

No menos importantes resultan los otros dos planos de significado² -- constantes -- que junto al anterior atraviesan toda la obra casacciana sin solución de continuidad en una dinámica contrapuntística.

Nos referimos en primer lugar a toda una problemática psicológica, que intuída al principio, se va agudizando poco a poco hasta que desemboca en los más complejos mecanismos del psicoanálisis y las teorías freudianas puestas en acción.

La otra constante está referida a la angustia (Angst) provocada por el dolor de vivir, por ese ser-ahí-y-ahora o ser-en-el-mundo-y-en-el-tiempo (Dasein), que a fuerza de renovarse desde la queja sotto voce hasta el grito desgarrado, encuentra su más exacta formulación en la filosofía existencial.

Roque Vallejos considera que Casaccia es el mejor representante de este tipo de literatura en su país, y agrega: "El hombre como proyecto y como programa de hechos existenciales, la angustia como nervio rector de la vocación humana por la vida, ciñen el área argumental de Casaccia, y constituyen sus constantes temáticas fundamentales."³

Es decir, la existencia como preocupación, como cuidado con el ser, con los demás hombres, con las cosas, da una explicación a los mecanismos síquicos fundamentales; y el descubrimiento del ánimo o temple existencial, el sentimiento de desamparo y la angustia, permiten una estructuración del amplio material de experiencias psicoanalíticas que padecen los personajes de Casaccia. Los síntomas que presentan en su mayoría, en el sentido analítico del término, constituyen ya por sí mismos una suerte de lenguaje que hemos querido descifrar. Porque si se admite que las enfermedades hablan y que los síntomas ya son palabras, esas palabras y esas enfermedades sólo adquieren todo su valor de significación cuando el autor las estructura en términos de lenguaje, en un discurso muy astuto, donde lo real, lo imaginario y lo simbólico, desempeñan un papel relevante, como tratamos de probar en las páginas

anteriores.

Por otra parte, más que el sentido del tiempo, los personajes de Casaccia tienen el de la temporalidad como carácter fundamental ontológico de la existencia humana. El pasado no es un par de años vividos, sino el peso de tradiciones y atadura de obligaciones. La existencia circunstante se siente cargada de hechos pasados, irrevocables y fatales, y lleva el cuño del futuro que, a su vez, no es una línea temporal que corre hacia el infinito, sino el destino que sin remedio conduce hacia la muerte.

Los personajes sienten la vida de esta manera existencialista sin tener la fuerza moral de darle sentido por medio de actos de libre voluntad. Sin estos actos se quedan dentro de un tiempo estancado, vacío y, según la filosofía existencial, al dejarse subyugar por el fatalismo pesimista, no resultan verdaderos seres humanos.

Este mensaje expresa mucho más que el irrestañable pesimismo social, amargo y desilusionado que despierta en el lector la inquietud ante los hechos y el deseo de cambiarlos. La obra de Gabriel Casaccia, en conclusión final, se eleva sobre el estado socio-político del hombre paraguayo, al plan vital y moral del hombre universal; y hasta al retrato de la condición humana en su nivel metafísico, con ese constante aludir a un mundo dominado por un fatum.

NOTAS

1

Julia Kirsteva. "La productivité dite texte," Communications, 11, Paris, Editions du Seuil, 1968, 71.

2

Se usa el vocablo significado restringido al más simple enunciado saussuriano, es decir, idea portadora de conceptos. (Véase: Ferdinand de Saussure. Curso de lingüística general, Buenos Aires, Editorial Losada, 1959, 127).

3

Roque Vallejos, "La llaga, una metáfora de la realidad nacional," Alcor, 36 (mayo-junio, 1965), 5.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras del autor (1930-1970)

A. Libros

Hombres, mujeres y fantoches (Novela), Buenos Aires, El Ateneo, 1930.

El bandolero (Voces dramáticas), Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1932.

El guajhú (Cuentos paraguayos), Buenos Aires, Editorial Librería del Colegio, 1938.

Mario Pareda (Novela), Buenos Aires, Editorial Librería del Colegio, 1939.

El pozo (Cuentos), Buenos Aires, Editorial Ayacucho, 1947.

____ (Segunda edición aumentada y corregida), Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1967.

La Babosa (novela), Buenos Aires, Editorial Losada, 1952.

____ (Segunda edición), Buenos Aires, Editorial Losada, 1960.

____ (Tercera edición), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

La llaga (Novela), Buenos Aires, Editorial Kraft, 1964.

Los exiliados (Novela), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

B. Obra suelta

"A ratos perdidos" (bajo el seudónimo de Julio Vargas), El Liberal 7 de octubre de 1934, 3-4.

"Víspera de bodas," La Nación, 1 de enero de 1940.

"Víspera de bodas," Antología de cuentistas hispanoamericanos, edición de José Sanz Díaz, Madrid, Aguilar, 1961, 663-681.

"La vuelta," Alcor, 41, septiembre-octubre de 1961.

"La vuelta," Crónicas del Paraguay, edición de Josefina Plá y Francisco Pérez-Maricevich, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969, 25-34.

"El hombre de las tres A," Crónicas con espías, edición de Juan

Jacobo Bajarlía, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1966, 97-120.

"El crimen perfecto," The Literature of Spanish-America, IV, edición de Ángel Flores, New York, Las Americas Publishing Co., 1967, 780-789.

Los exiliados (Capítulo), Mundo Nuevo, 8, febrero de 1967, 13-20.

"La fuga," Comunidad, última semana de junio de 1968.

"La fuga," Crónicas del Paraguay, edición citada, 17-22.

"El mayor," Breve antología del cuento paraguayo, edición de Francisco Pérez-Maricevich, Asunción, Ediciones Comunerros, 1969, 53-77.

"El novio de Micaela," Ibid., 77-96.

"El secreto de las hermanas Franco," Caravelle, 14, 1970, 141-146.

C. Traducciones

La limace, Paris, Gallimard, 1959.

"Le faux pas de Felipa," Europe, 494, junio de 1970, 72-78.

II. Miscelánea

A. Prosa autobiográfico-evocadora

"Sucesos de mi vida," Guarán, 9, 7 de julio de 1939, 6 y 14.

"¡Oh, tierra que respira!," Paraguay en América, 5-8, septiembre-diciembre, 1969, 74.

"Palabras al hermano," Ibid., 77.

B. Entrevistas

Justo José Prieto. "Entrevista a Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos," Alcor, 18-19, agosto de 1962, 5-8.

María Angélica Correa. "Entrevista a Gabriel Casaccia, novelista paraguayo," Alcor, 36, mayo-junio de 1965, 8.

C. Correspondencia

"Carta abierta de Gabriel Casaccia a Fa-Re, sobre La Babosa," La Tribuna, 16 de agosto de 1953 [Reproducida en Paraguay en América, 5-8, septiembre-diciembre, 1969, 75-76].

D. Opiniones crítico-literarias

"Habla para El Día Gabriel Casaccia, premio Kraft 1963," El Día, 12 de febrero de 1964.

"Casaccia con el Premio Kraft" (discurso), Alcor, 28, enero-febrero, 1964, 3.

Francisco Pérez-Maricevich. "De esto y aquéllo," Comunidad, Agosto de 1966. [Casaccia, Vargas Llosa y Roa Bastos opinan sobre novela].

"La narrativa latinoamericana. Vargas Llosa, Roa Bastos y Gabriel Casaccia se expiden sobre realismo en la novela," La Tribuna, lunes 15 de agosto de 1966, 14.

"Un encuentro con Gabriel Casaccia," Avanzada, 5, septiembre de 1966, 8.

"Tres respuestas de Gabriel Casaccia," Criterio, 1, octubre de 1966, 9.

"Casaccia en Areguá, un pueblo que también le viene solo," Imagen del País, 13, 13 de abril de 1967.

III. Libros, artículos, reseñas y notas sobre el autor y su obra

Albérès, R. M. "La limace," Arts, abril de 1959.

_____. Historia de la novela moderna, México, UTEHA, 1966, 84 y 254.

Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana, II, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 275-276.

Anderson Imbert, Enrique y Lawrence B. Kiddle, eds. "The Short Story in Spanish America," Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX, New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1956, 1-11.

Anderson Imbert, Enrique y Eugenio Florit. Literatura hispanoamericana: antología e introducción histórica, New York, Holt, Reinhart & Winston, 1970, 457-458 y 462-464.

"El arte del cuento," La Razón, abril de 1948.

"El autor de Los exiliados," Primera Plana, 15, agosto de 1966.

B. A., E. "Gabriel Casaccia. Los exiliados," La Voz del Interior, 4 de junio de 1967.

"La Babosa," Noticias Gráficas, febrero de 1953.

"La Babosa," La Nación, 1 de marzo de 1953.

- "La Babosa," El Líder, 8 de marzo de 1953.
- "La Babosa," La Prensa, 8 de abril de 1953.
- "La Babosa," La Voz del Interior, 23 de noviembre de 1953.
- "El bandolero," La Capital, 15 de febrero de 1933.
- Benítez, Justo Pastor. "O Roseiral Das Ruinas," O Journal, 4 de julio de 1948.
- Bareiro Saguier, Rubén. "Gabriel Casaccia, novelista de la degradación," Imagen, 22, 30/15 de abril de 1968, 24.
- Bloch, Jean. "La limace," Gazette de Lausanne, 9 de octubre de 1959.
- Boisset, A. "La limace," Les Fiches Bibliographiques, Paris, 1959.
- Bullrich, Silvina. "Los problemas de la novela," Atlántida, abril de 1953, 68.
- C., A. "La llaga," Los principios, 22 de noviembre de 1964.
- Cabanellas, Guillermo. "Un nuevo libro de Casaccia Bibolini," El País, 30 de diciembre de 1939.
- Cano, José Luis. "Gabriel Casaccia: La Babosa," Ínsula, 15 de mayo de 1953.
- Caroni, Carlos. "Gabriel Casaccia, novelista paraguayo que avanza," La Tribuna, 19 de abril de 1953.
- Case, Thomas E. "Paraguay in the Novels of Gabriel Casaccia," Journal of Inter-American Studies and World Affairs, 1, January, 1970, 76-83.
- "El concurso Primera Plana," Mundo Nuevo, 6, diciembre 1966, 94.
- C., R. L. "La llaga," La Razón, 4 de julio de 1964.
- "El cuento paraguayo. Casaccia Bibolini: 'Víspera de bodas'," La Nación, 24 de diciembre de 1939.
- Decourcelle, Claudine. "La limace par Gabriel Casaccia," La Revue de Paris, junio de 1959, 177.
- Díaz Pérez, Viriato. "Juicio autorizado sobre una novela paraguaya," El Liberal, 6 de junio de 1930.
- Dorronzoro y Fraix. "La Babosa," La Gaceta, 20 de enero de 1953.
- "Drama del desarraigo. El río, límite entre la esperanza y la

- muerte," Análisis, 321, 8 de mayo de 1967, 51.
- Fernández, Miguel Ángel. "La Babosa," Cuadernos, 54, noviembre de 1964, 92.
- Flores, Ángel, ed. "Gabriel Casaccia," The Literature of Spanish-America, IV, New York, Las Americas Publishing Co., 1967, 777-779.
- "Gabriel Casaccia," Mundo Nuevo, 8, febrero 1967, 96.
- Ghiano, Juan Carlos. "Un problema de la crítica paraguaya. A propósito de La Babosa," La Tribuna, 24 de enero de 1954.
- Gómez, Carlos Alberto. "La llaga," La Gaceta, 26 de marzo de 1965.
- González, Gustavo. "Apoteca vienesa: Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos," A.B.C., 23 de noviembre de 1969, 4.
- Groisard, Louis. "Gabriel Casaccia. La limace," Bulletin des Lettres, 15 de marzo de 1959.
- G. R., O. "La llaga," Péndulo, 3-4, junio-julio de 1964.
- Herrera Almada, Benigno. "La Babosa del paraguayo Gabriel Casaccia," El Hogar, 13 de marzo de 1953.
- J., F. "La llaga," La Prensa, 20 de diciembre de 1964.
- "Un juicio extranjero sobre El bandolero de Casaccia Bibolini," América Nueva, 13, 1 de abril de 1933.
- Laporte, Marc. "La limace par Gabriel Casaccia," L'Express, 9 de abril de 1959, 33.
- Leavitt, Sturgis E. "El guajhú," Handbook of Latin American Studies, 4, 1938, 336.
- "Letras paraguayas: el libro de Benigno Casaccia Bibolini," La Nación, 4 de mayo de 1930.
- Liviers, Lorenzo. "Estudio sobre La Babosa," Alcor, julio-agosto de 1961, 8-9.
- López de Molina. "La Babosa," Mundo Argentino, 4 de febrero de 1953.
- Luchting, Wolfgang A. "Colloquim on Latin American Literature," Hispania, 1, March, 1968, 187.
- "La llaga," La Nación, 2 de agosto de 1964.
- "La llaga," La Prensa, 20 de diciembre de 1964.
- "Una magnífica novela paraguaya," El Sol, 17 de marzo de 1953.

- Marín, Gladys C. "La llaga," Señales, 146, 1964.
- Martínez Gamba, Carlos. "Gabriel Casaccia y Los exiliados," Paraguay en América, 5-8, septiembre-diciembre, 1969, 68-69.
- Montefilpo Carvalho, Reinaldo. "La llaga o la opacidad de una novela," La Tribuna, 27 de septiembre de 1964.
- "Una nueva novela de Casaccia Bibolini: Mario Pareda," El Liberal, s/f.
- Núñez Regueiro, Manuel, "Juicio sobre un libro nacional," El Orden, enero de 1933.
- "Paraguay, allá lejos y hace tiempo: La Babosa," Análisis, 375, 20 de mayo de 1968.
- Pecci Saavedra, Miguel. Una valiosísima novela paraguaya: La Babosa, Buenos Aires, El Ateneo, 1953.
- Pérez-Maricevich, Francisco. "Lección de literatura paraguaya. Gabriel Casaccia," A.B.C., 27 de abril de 1969.
- Plá, Josefina. "Nuestra novela: Casaccia Bibolini," La Democracia, 11 de septiembre de 1938.
- _____. "Mario Pareda. Novela moderna y paraguaya," La Razón, 17 de septiembre de 1940.
- _____. "La Babosa, novela de Casaccia Bibolini," La Tribuna, 18 enero de 1953.
- _____. "Debate sobre La Babosa," Diálogo, 2, mayo-junio, 1960, 19.
- _____. "La llaga," Alcor, mayo-junio, 1964.
- _____. "La llaga," Cuadernos, 99, agosto de 1965, 93-94.
- _____. "Los exiliados. Novela de una realidad cruel," Comunidad, 487, abril de 1967.
- "El pozo por Gabriel Casaccia," La Prensa, 14 de marzo de 1948.
- "El pozo," Mundo Argentino, 7 de abril de 1948.
- "El pozo por Gabriel Casaccia," La Nación, 4 de abril de 1948.
- "El pozo de Gabriel Casaccia," Clarín, 11 de mayo de 1967.
- Re[calde], Fa[cundo]. "No es el pueblo más despreciable," La Tribuna, 28 de julio de 1953.
- Rega Molina, Horacio. "Autores y libros," El Mundo, 6 de abril

de 1953.

Roa Bastos, Augusto. "Tierra sin hombres," Primera Plana, 221, 21 de marzo de 1967, 62-63.

Rodríguez-Alcalá, Hugo. "Introducción al estudio de la novelística de Gabriel Casaccia," Nueva narrativa hispanoamericana, IV, enero y septiembre de 1974, 91-103.

Rosenthal, Mauricio. "Premio de novela Kraft," La Tribuna, 26 de febrero de 1964, 4.

Salazar Chapela, Esteban. "Una gran novela paraguaya," El Nacional, 1 de marzo de 1953, 14-15.

_____. "La Babosa," International PEN Club Bulletin of Selected Books, marzo, 1954, 26.

T., N. "La llaga," La Razón, 12 de diciembre de 1964.

Vallejos, Roque. "La llaga, una metáfora de la realidad nacional," Alcor, 36, mayo-junio, 1965, 5.

_____. "Los exiliados," A.B.C., 15 de agosto de 1967, 3.

Vandercammen, Edmond. "La limace," Le Soir, 12 de agosto de 1959.

V[ignati], A[lejandro]. "Los héroes están cansados. Los exiliados, novela de Gabriel Casaccia," Extra, 22, mayo de 1967, 16.

Villelaure, Anne. "La limace," Les Lettres Françaises, 13 de mayo de 1959.

"Vitalidad y universalidad. El pozo," Análisis, 3 de julio de 1967.

Zum Felde, Alberto. La narrativa en Hispanoamérica, Madrid, Aguilar, 1964, 200-203.

IV. Bibliografía auxiliar

A. Sobre literatura paraguaya

Arana, Oswald. La novela de la guerra del Chaco: Bolivia y Paraguay, Ph.D. Dissertation, University of Colorado, 1963.

Argüello, Manuel E. B. "La enseñanza de la narrativa en los establecimientos educacionales," Péndulo, 8, marzo-abril, 1966, 14-17.

Bareiro Saguier, Rubén. "Panorama de la literatura paraguaya: 1900-1959," Panorama Das Literaturas Das Americas, III, Angola, Edição do Município de Nova Lisboa, 1958-1963, 1265-1295.

- _____. "El criterio generacional en la literatura paraguaya," Revista Iberoamericana, 58, julio-diciembre, 1964, 293-303.
- _____. "Situación de la literatura paraguaya contemporánea," Cahiers des Amériques Latines, 1, 1967, 31-45.
- _____. "Documento y creación en las novelas de la guerra del Chaco," Aportes, 8, abril 1968, 89-98.
- _____. "Roa Bastos y la nueva narrativa paraguaya," Actual narrativa latinoamericana, La Habana, Casa de las Américas, 1969, 73-101.
- _____. "El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea," Caravelle, 14, 1970, 79-96.
- Bareiro Saguier, Rubén y Julián Garavito. "Chronologie historique et littéraire," Europe, 494, junio 1970, 156-168.
- Bazán, Juan F. "Diseño del panorama de la novelística paraguaya," La Tribuna, 4 de octubre de 1964.
- Benítez, Justo Pastor. Aspectos de la literatura paraguaya, Río de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1935.
- _____. "El proceso literario en el Paraguay," América, diciembre de 1944, 37-45.
- _____. "Panorama de la literatura paraguaya en el siglo XX," Revista Nacional de Cultura, 111, julio-agosto, 1955, 25-37.
- Bilbao, José Antonio. "Sobre libros y autores," Péndulo, 8, marzo-abril, 1966, 12-14.
- Buzó Gómez, Sinforiano. Índice de la poesía paraguaya, Asunción-Buenos Aires, Editorial Indoamericana, 1952.
- Cadogán, León y A. López Austin, eds. La literatura de los guaraníes, Mexico, Editorial Joaquín Mortiz, 1965.
- Centurión, Carlos R. Historia de las letras paraguayas, 3 vols., Buenos Aires, Editorial Ayacucho, 1951.
- _____. "Actuales tendencias de la literatura paraguaya," Revista Interamericana de Bibliografía, 16, octubre-diciembre, 1966, 383-397.
- Couffon, Claude. Hispanoamérica en su nueva literatura, Santander, La Isla de los Ratones, 1962, 55-59.
- Fernández, Miguel Ángel. "Literatura paraguaya contemporánea," La Gaceta, 82, junio de 1961.

- Gamarra Doldán, Pedro. "Le surrealisme au Paraguay," Europe, 475-476, 1968, 254-257.
- Lanteuil, Henri de. "O Paraguai e a sua literatura," Formação, noviembre, 1944, 33-41.
- Martínez, Reinaldo. "Proyección de nuestra narrativa," Péndulo, 8, marzo-abril, 1966, 20-22.
- Montefilpo Carvallo, Reinaldo. "Principales causas de la carencia de una tradición novelística. La escasez de novelistas. Problemas de edición y distribución," Péndulo, 8, marzo-abril, 1966, 29-31.
- Morales, Ernesto. Leyendas guaraníes, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1960.
- Morínigo, Mariano. "Capítulo antimodernista en la literatura paraguaya," Revista Nacional de Cultura, 165, 1964, 31-66.
- Mullins, Lynn S. "Paraguay: A Guide to the Literature," Paraguay, 1852 and 1968, New York, American Geographical Society, 1968, 59-64.
- Pérez-Maricevich, Francisco. "La narrativa paraguaya de 1940 a la fecha," Crónicas del Paraguay, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969, 7-14.
- _____. "Introducción," Breve antología del cuento paraguayo, Asunción, Ediciones Comunerros, 1969, 9-19.
- _____. La poesía y la narrativa en el Paraguay, Asunción, Editorial del Centenario, 1969.
- Plá, Josefina. "Aspectos de la cultura paraguaya. Literatura paraguaya en el siglo XX," Cuadernos Americanos, 1, enero-febrero, 1962, 68-90.
- _____. "Augusto Rou Bastos: Hijo de hombre," Diálogo, 4 de abril de 1962, 14.
- _____. "El teatro en el Paraguay," Cahiers des Ameriques Latines, 1, 1967, 12-30.
- _____. "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha," Cuadernos Hispanoamericanos, 231, marzo de 1969, 641-654.
- _____. Literatura paraguaya del siglo XX, Asunción, Ediciones Comunerros, 1972.
- _____. "Teatro religioso medieval: su brote en Paraguay," Cuadernos Hispanoamericanos, 291, septiembre, 1974, 666-680.

- Plá, Josefina y Francisco Pérez-Maricevich. "Narrativa paraguaya: recuento de una problemática," Cuadernos Americanos, 4, julio-agosto, 1968, 181-196.
- _____. "Estética y temática de la narrativa paraguaya," Péndulo, 8, marzo-abril, 1966, 23-26.
- Rivarola Matto, Juan Bautista. "Literatura paraguaya de hoy," Tiempo de Hoy, 2, febrero de 1971, 8-9.
- _____. "Algunas ideas acerca de la literatura paraguaya," Cuadernos Americanos, 1, enero-febrero, 1972, 225-235.
- Roa Bastos, Augusto. "Pasión y expresión de la literatura paraguaya," Universidad, 44, abril-junio, 1960, 157-176.
- Rodríguez-Alcalá, Hugo. Sugestión e ilusión, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1967.
- _____. La literatura paraguaya, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- _____. "La narrativa paraguaya desde comienzos del siglo XX," Caravelle, 14, 1970, 51-78.
- _____. Historia de la literatura paraguaya, Asunción, Colegio de San José, 1971.
- _____. "La narrativa paraguaya desde 1960 a 1970," Nueva narrativa hispanoamericana, 1, enero de 1972, 39-58.
- "Semana de la novela paraguaya," Mundo Nuevo, 2, agosto de 1966, 69.
- Valdés, Edgar. "Prosa y poesía del Paraguay," Macedonio, 4/5, verano 1969-1970, 68-73.
- Vallejos, Roque. La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional, Asunción, Editorial Don Bosco, 1967.
- _____. Antología crítica de la poesía paraguaya contemporánea, Asunción, Editorial Don Bosco, 1968.
- _____. Antología de la prosa paraguaya. Generación del 900, Asunción, Ediciones del Pueblo, 1973.
- _____. Curso rural de narrativa paraguaya, Asunción, s/e, 1973.
- Zubizarreta, Carlos. "Lo cuantitativo en la novela paraguaya," Péndulo, 8, marzo-abril, 1966, 27-29.
- B. Sobre el Paraguay en general
- Amaraal, Raúl. "Modernidad cultural del Paraguay," Alcor, 13,

Julio-agosto, 1961.

Amarilla Fretes, Eduardo. "El Paraguay mediterráneo en el Río de la Plata," Paraguay en América, 5-8, septiembre-diciembre, 1969, 41-43.

Ayala Queirolo, Víctor. Historia de la cultura en Paraguay, Asunción, Escuela Técnica Salesiana, 1969.

Azara, Félix de. Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata, 2 vols., Madrid, Imprenta de Sánchez, 1847.

Báez, Adolfo. Yatayty-Corá. Recuerdo de la guerra del Paraguay, Buenos Aires, s/e, 1929.

Bareiro Saguier, Rubén. "Tendencias culturales en el Paraguay," Américas, 3, marzo de 1962, 32-36.

_____. "Speaking of Paraguay: A Survey of Recent Cultural Trends," Américas, 2, February, 1962, 32-36.

_____. "El guaraní: certificado de patria del paraguayo," Américas, 4, abril, 1964, 6.

_____. Le Paraguay, Paris, Bordas, 1972.

Benítez, Justo Pastor. La vida solitaria del Dr. José Gaspar de Francia, Dictador del Paraguay, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1937.

_____. Bajo el alero asunceño, Río de Janeiro, Ministerio da Educação e Cultura, 1955.

_____. El solar guaraní. Panorama de la cultura paraguaya en el siglo XX, Asunción - Buenos Aires, Ediciones Nizza, 1959.

_____. "A Land of Turmoil," Americas, 9, septiembre, 1967, 41-42.

Benítez, Justo Pastor (h). "Ideología paraguaya en la guerra contra la Triple Alianza," Criterio, 1, 1967.

Benítez, Luis G. Historia cultural, Asunción, El Arte, S.A., 1966.

Beverina, Juan. La guerra del Paraguay: 1865-1870, Buenos Aires, Círculo Militar, 1973.

Bilbao, José Antonio y Carlos Villagra Marsal. "El bilingüismo en el Paraguay," Péndulo, 8, marzo-abril, 1966, 9-13.

- Boglich, J. El dictador del Paraguay Dr. Gaspar Rodríguez de Francia, Concordia, Entre Ríos, edición del autor, 1923.
- Brabo, Francisco Javier. Colección de documentos relativos a la expulsión de los jesuitas de la República Argentina y del Paraguay en el reinado de Carlos III, Madrid, s/e, 1872.
- Browne, Malcolm W. "Paraguay's Regime Sharply Challenged by Church Leaders," New York Times, May 9, 1969, 1 y 10.
- Buarque de Holanda, Sergio, ed. Historia de Nicolás, I, Rey del Paraguay y Emperador de los Mamelucos, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1964.
- Cabanellas, Guillermo. El dictador del Paraguay Dr. Francia, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1946.
- Caddell, Cecilia Mary. A History of the Missions in Paraguay, London, s/e, 1862.
- Cadogan, León. "En torno al guaraní paraguayo o coloquial," Caravelle, 14, 1970, 31-42.
- Calzada, Isidoro. "El heroísmo paraguayo," Guaranía, 1, enero-marzo, 1969, 55-60.
- Capdeville, B. Historia del Paraguay, Asunción, La Colmena, 1930.
- Cardozo, Efraím. El Paraguay independiente, Barcelona, Salvat Editores, 1949.
- _____. Historiografía paraguaya, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1959.
- _____. Breve historia del Paraguay, Buenos Aires, EUDEBA, 1965.
- _____. Apuntes de historia cultural del Paraguay, 2 vols., Asunción, Imprenta Modelo, s/f.
- Centurión, Carlos R. Historia de la cultura paraguaya, 2 vols., Asunción, Biblioteca Ortiz Guerrero, 1961.
- Charlevoix, Pierre François Xavier de. Historia del Paraguay, 6 vols., Madrid, s/e, 1910-1916.
- Chartrain, François. "Causes de la guerre du Chaco. Eléments de jugement," Caravelle, 14, 1970, 97-124.
- Chase-Sardi, Miguel. "Aproximaciones a la antropología social paraguaya," Mundo Nuevo, 37, julio de 1969, 35-41.

- _____. "El alma en la tribu nivaklé," Crisis, 4, agosto de 1973, 24-31.
- Chávez, Julio César. Compendio de historia paraguaya, Buenos Aires, edición del autor, 1960.
- Díaz de Arce, Omar. Paraguay, La Habana, Casa de las Américas, 1967.
- Domínguez, Manuel. El Paraguay: sus grandezas y sus glorias, Buenos Aires, Editorial Ayacucho, 1946.
- Du Graty, Alfred M. La Republique du Paraguay, Burxelles-Leipzig, Grand Libraire Europeenne de C. Mugaradt, 1862.
- Fernández Arévalos, Evelio. "Presupuestos para una política lingüística en el Paraguay," Caravelle, 14, 1970, 23-30.
- Fernández Caballero, Carlos F. S. Aranduká ha Kuatiañeé Paraguai Rembiapokué. The Paraguayan Bibliography, Asunción-Washington, Paraguay Arandú Books, 1970.
- Fernández Guizzeti, Germán. "Las marcas aspecto-temporales en el guaraní común del Paraguay," Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, junio, 1969, 501-518.
- Fernández Molina, Antonio, "Paraguay," Enciclopedia Universal Ilustrada, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., suplemento anual 1963-1964 y 1968.
- Ferreiro, Adolfo M. "Carta del Paraguay. La juventud busca su realidad," Mundo Nuevo, 2, agosto de 1966, 55.
- Fix, Theodoré. La Guerre du Paraguay, París, Ch. Tanera, 1870.
- Flores Colombino, Andrés. "La pérdida de intelectuales: el caso del Paraguay," Comunidad, 593, mayo de 1969, 8-9.
- Fogelquist, Donald F. "The Bilingualism of Paraguay," Hispania, 1, February, 1950, 23-27.
- Fox, H. "Paraguay: Point of Absolute Isolation," North American Review, 6, Summer, 1969, 4-5.
- Funer, Gregorio. Ensayo de la historia civil del Paraguay. Buenos Aires y Tucumán, Buenos Aires, Imprenta de M. J. Gandarillas, 1816.
- Gamarra Doldán, Pedro. "Rafael Barret y la magia de la verdad," Mundo Nuevo, 36, junio de 1969, 53.
- Garmendia, José Ignacio. Recuerdos de la guerra del Paraguay.

- Campana de Corrientes y de Río Grande, Buenos Aires, J. Peuser, 1904.
- Gelly, Juan Andrés. El Paraguay. Lo que fue, lo que es y lo que será, París, Editorial de Indias, 1926.
- Giménez Caballero, Ernesto. Revelación del Paraguay, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1958.
- _____. Paraguay y la hispanidad, Asunción, Talleres Gráficos EMASA, s/f.
- González, José Natalicio. El Paraguay y la lucha por su expresión, Asunción, Editorial Guaranía, 1945.
- _____. Proceso y formación de la cultura paraguaya, I, Asunción, Editorial Guaranía, 1948.
- Hernán Franco, Carlos. "Esquema del sistema represivo vigente en el Paraguay," Caravelle, 14, 1970, 125-140.
- Hernández, P. Pablo, S. J. Misiones del Paraguay, 2 vols., Barcelona, s/e, 1913.
- Kallsen, Osvaldo. "Cronología de gobernantes del Paraguay," Paraguay en América, 5-8, septiembre-diciembre, 1968, 22-24.
- Kolinski, Charles J. Independence or Death. The Story of the Paraguayan War, Gainesville, University of Florida Press, 1965.
- _____. Historical Dictionary of Paraguay, Metuchen, The Scarecrow Press, 1973.
- Liviers Banks, Lorenzo y Juan Santiago Dávalos, "Las lenguas del Paraguay," Mundo Nuevo, 35, mayo de 1969, 15.
- Martínez, Sindulfo. Hombres y pasiones, Asunción, Editorial El Gráfico, 1966.
- Masterman, Georges Frederick. Seven Eventful Years in Paraguay, London, Sampson, Law and Marston, 1870.
- Mill, Ricardo. "El Paraguay, ¿es un país subdesarrollado?" Comunidad, 593, mayo de 1969, 11.
- Moreno, Augusto. La época de Alfredo Stroessner, Asunción, Editorial Comuneros, 1967.
- Moscov, Stephen C. Paraguay: An Annotated Bibliography, New York, State University of New York at Buffalo, 1972.
- Muriel, P. Domingo. Historia del Paraguay desde 1747 hasta

- 1767, Madrid, s/e, 1919.
- Nabuco, Joaquín. La guerra del Paraguay, París, Garnier Hnos., 1901.
- Page, Thomas J. La Plata, the Argentine Confederation and Paraguay, New York, Harper, 1859.
- "Paraguay," American Republics Series, 17, Washington, Pan American Union, reprint 1974.
- Pane, Ignacio A. Ensayos paraguayos, Buenos Aires, W. M. Jackson, Inc., 1946.
- Pereira, Carlos. Solano López y su drama, Buenos Aires, Ediciones de la Patria Grande, 1962.
- Plá, Josefina. "Situación de la cultura paraguaya en 1965," Cuadernos, 100, septiembre de 1965, 151-158.
- _____. Apuntes para una historia de la cultura paraguaya, Asunción, Talleres de Artes Gráficas Zamphirópolis, 1967.
- _____. "Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya," Caravelle, 14, 1970, 7-22.
- Pomer, León. La guerra del Paraguay, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- Portell Vilá, Herminio. "La Iglesia y el Estado en Paraguay," El Tiempo, New York, 7 de diciembre de 1969, 47.
- Posada, Adolfo. La República del Paraguay. Impresiones y comentarios, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1911.
- Pottier, Bernard. "Categorías lingüísticas y experiencias en guaraní," Alcor, 21, noviembre-diciembre, 1962, 6.
- _____. "La situation linguistique du Paraguay," Caravelle, 14, 1970, 43-50.
- Ramírez, Fermín. "El drama del éxodo," El Radical, 79, marzo de 1969, 4.
- Rengger, J. R. y M. Longchamp. Essai Historique sur la Revolution du Paraguay, París, s/e, 1827.
- _____. The Reign of Doctor Joseph Gaspard Roderick de Francia in Paraguay, London, s/e, 1827. Reprinted by Documentary Publications, Washington, 1970.
- Riera, Federico. Recuerdos musicales del Paraguay, Buenos

- Aires, Editorial Perrot, 1959.
- Roa Bastos, Augusto. "El Paraguay ante la necesidad de su segunda independencia," Casa de las Américas, 32, 1965.
- _____. "Una visita al Paraguay," Mundo Nuevo, 6, octubre de 1967, 95.
- _____. "Un pueblo que canta su muerte," Crisis, 4, agosto de 1973, 4-9.
- Sánchez, Luis Alberto. Reportaje al Paraguay, Asunción, Editorial Guaranía, 1949.
- Sánchez Bonifato, César L. La última guerra en Sud América, Asunción, Ediciones del Pueblo, 1972.
- Sánchez Quell, H. Política internacional del Paraguay. La Junta de 1811, Francia y los López, Buenos Aires, Editorial Tupá, 1945.
- _____. Estructura y función del Paraguay colonial, Buenos Aires, Editorial Tupá, 1947.
- _____. La diplomacia paraguaya de Mayo a Cerro Corá, Asunción, Casa América, 1973.
- Schaden, Egon. Aculturação indígena, São Paulo, s/e, 1964.
- Spano, Carlos Guido et al. Proceso a la guerra del Paraguay, Buenos Aires, Ediciones Calden, 1968.
- Stewart, Norman R. Japanese Colonisation in Eastern Paraguay, Washington, National Academy of Sciences, 1967.
- Susnik, Branka. El indio colonial del Paraguay, I. El guaraní colonial, Asunción, s/e, 1965.
- _____. El indio colonial del Paraguay, II. Los trece pueblos guaraníes de las Misiones (1767-1803), Asunción, s/e, 1966.
- _____. Chiriguano. Dimensiones etnosociales, Asunción, s/e, 1968.
- Techo, Nicolás del. Historia de la provincia del Paraguay, 5 vols., Madrid, Librería y Casa Editorial A. de Uribe y Compañía, 1897.
- Unión Nacional Paraguaya. El tirano Stroessner ante la conciencia democrática de América, Formosa, UNP, Junta Central Coordinadora del Exilio, 1960.

- Valdovinos, Arnaldo. La incógnita del Paraguay, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1945.
- Varela, Héctor. Elisa Lynch, Buenos Aires, Rosso, 1934.
- Velázquez, Leandro. "Bases sociológicas del Partido Colorado," Guaranía, 1, enero-marzo, 1969, 25-48.
- Velázquez, Rafael Eladio. Breve historia de la cultura en el Paraguay, Asunción, Ediciones Universitarias Criterio, 1968.
- Warren, Harris Gaylord. Paraguay. An Informal History, Norman, University of Oklahoma Press, 1949.
- Ynsfran, Pablo Max. "El Paraguay, país bilingüe," Paraguay en América, 5-8, septiembre-diciembre de 1968, 32-33.
- Zubizarreta, Carlos. Acuarelas paraguayas, Buenos Aires-Asunción, Ediciones Nizza, 1959.

C. Bibliografía general

- Aguiar E. Silva, V. M. de. Teoría de la literatura, Madrid, Gredos, 1972.
- Alegría, Fernando. Historia de la novela hispanoamericana, México, Studium, 1966.
- Althusser, Louis, et al. Estructuralismo y Psicoanálisis, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971.
- Amadou, Robert. La Parapsicología, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1959.
- Ara, Guillermo. La novela naturalista hispanoamericana, Buenos Aires, EUDEBA, 1965.
- Arrom, José Juan. Esquema generacional de las letras hispano-americanas, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.
- Barbagelata, Hugo D. La novela y el cuento en Hispanoamérica, Montevideo, s/e, 1947.
- Bareiro Saguier, Rubén. "Literatura y sociedad," Aportes, 8, abril de 1968, 5-9.
- Bazin, Robert. Historia de la literatura americana en lengua española, Buenos Aires, Editorial Nova, 1958.
- Belic, Oldrich. "La obra literaria como estructura," Problemas de literatura, 1, mayo de 1972, 9-19.
- _____. "La periodización y sus problemas," Problemas de

literatura, 2, septiembre de 1972, 17-21.

- Blanchot, Maurice. El espacio literario, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969.
- _____. El libro que vendrá, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.
- Boileau-Narcejac. La novela policial, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1968.
- Bourne, Richard. Political Leaders of Latin America, New York, Alfred A. Knopf, 1970.
- Burridge, K.O.L. et al. Estructuralismo, mito y totemismo, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970.
- Camus, Albert. Essais, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- Carilla, Emilio. El cuento fantástico, Buenos Aires, Editorial Nova, 1968.
- Carnero, Guillermo. "Apariciones, delirios, coincidencias. Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del XIX," Ínsula, 318, mayo de 1973, 1 y 14.
- Carpentier, Alejo. Tientos y diferencias, México, UNAM, 1964,
- Carter, Erwin D. Jr. "Magical Realism in Contemporary Argentine Fiction," Dissertation Abstracts, 27, 1966.
- Castagnino, Raúl H. El análisis literario, Buenos Aires, Editorial Nova, 1970.
- Cócaro, Nicolás. "La corriente literaria fantástica en la Argentina," Cuentos fantásticos argentinos, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960.
- Conte, Rafael. Introducción a la narrativa hispanoamericana. Lenguaje y violencia, Madrid, Al-Borak, 1972.
- Corvez, Maurice. Los estructuralistas, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1972.
- Coville, Walter J. et al. Abnormal Psychology, New York, Barnes and Noble, Inc., 1969.
- Dauster, Frank. Historia del teatro hispanoamericano, México, Studium, 1962.
- Díez del Corral, Luis. La función del mito clásico en la literatura contemporánea, Madrid, Gredos, 1957.

- Dorfman, Ariel. "Novela existencial de la tierra," Ercilla, 28 de julio de 1965.
- Drever, James. A Dictionary of Psychology, Baltimore, Penguin Books, 1967.
- Edel, Leon. The Modern Psychological Novel, New York, The University Library, 1964.
- Fagg, John E. Latin America, New York, The MacMillan Co., 1969.
- Falk, Walter. Impresionismo y expresionismo, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963.
- Farberow, Norman L. y Edwin S. Schneidman, eds. The Cry for Help, New York, McGraw Hill, Inc., 1961.
- Fernandez, Dominique. "Three Types of Resistance to Freud," Diacritics, 1, Fall, 1971, 14.
- Ferrerías, Juan Ignacio. La novela de ciencia-ficción, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1971.
- Finkelstein, Sidney. Existencialismo y alienación en la literatura norteamericana, La Habana, Instituto del Libro, 1968.
- Flores, Ángel. "El realismo mágico en la ficción narrativa hispanoamericana," Etcaetera, 23-25, julio 1957 - marzo 1958, 99-108.
- Fowlie, Wallace. André Gide. His Life and Art, New York, Collier Books, 1965.
- Franco, Jean. An Introduction to Spanish American Literature, London, Cambridge University Press, 1969.
- _____. The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist, London, Pelican Books, 1970.
- Frazer, James George. The Golden Bough, London, McMillan and Co., Ltd., 1920.
- Freedman, Ralph. La novela lírica, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- Freud, Sigmund. Totem and Taboo, New York, W. W. Norton and Co., Inc. 1950.
- _____. The Ego and the Id, New York, W. W. Norton and Co., Inc., 1962.

- _____. General Psychological Theory, New York, Collier Books, 1969.
- _____. Introducción al psicoanálisis, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- _____. La interpretación de los sueños, 3 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Genette, Gerard. Figuras, Córdoba, Ediciones Nagelkop, 1970.
- Gertel, Zunilda. La novela hispanoamericana contemporánea, Buenos Aires, Editorial Columba, 1970.
- Giordano, Jaime. "Hacia una definición del realismo en la novela hispanoamericana contemporánea," Nueva narrativa hispanoamericana, 1, enero, 1971, 127-132.
- Girard, René. Mesonge romantique et verité romanesque, Paris, Grasset, 1961.
- Goic, Cedomil. Historia de la novela hispanoamericana, Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Goldman, Lucien. Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964.
- Grollman, Earl A. Suicide, Boston, Beacon Press, 1971.
- Gubern, Román et al. La novela criminal, Barcelona Tusquets Editor, 1970.
- Hall, Calvin S. A Primer of Freudian Psychology, New York, Mentor Books, 1961.
- Hanke, Lewis. Contemporary Latin America. A Short History, New Jersey, Van Nostrand Reinhold Co., 1968.
- Heidegger, Martin. El ser y el tiempo, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Herring, Hubert. Latin America, New York, Alfred A. Knopf, 1962.
- Howey, M. Oldfield. The Horse in Magic and Myth, New York, Castle Books, 1958.
- Humphrey, Robert. La corriente de la conciencia en la novela moderna, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.
- Jakobson, Roman. Essais de linguistique générale, Paris, Editions des Minuit, 1958.

- Jastrow, Joseph. Freud: His Dreams and Sex Theories, New York, Pocket Books, 1969.
- Jones, Ernest. On the Nightmare, London, The Hogarth Press Ltd., 1949.
- Jones, William Knapp. Breve historia del teatro latinoamericano, México, Studium, 1956.
- Jung, Carl G. et al. Man and His Symbols, New York, Dell Publishing Co., Inc., 1971.
- Kardiner, Abram. Fronteras psicológicas de la sociedad, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1961.
- Kierkegaard, Soren. The Concept of Irony, New York, Harper and Row, 1965.
- Krispyn, Egbert. Style and Society in German Literary Expressionism, Gainesville, University of Florida Press, 1964.
- Kristeva, Julia. "La productivité dite texte," Communications, 11, Paris, Editions du Seuil, 1968, 61.
- Lafforgue, Jorge et al. La nueva novela latinoamericana, 1, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969.
- Lancelotti, Mario A. Teoría del cuento, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1973.
- Lazo, Raimundo. Historia de la literatura hispanoamericana, La Habana, Editora Universitaria, 1967.
- Leal, Luis. Historia del cuento hispanoamericano, México, Studium, 1966.
- _____. "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana," Cuadernos Americanos, 4, julio-agosto, 1967, 230-235.
- Levi-Strauss, Claude. Anthropologie Structurale, Paris, Editions Plon, 1958.
- Lewis, Paul H. The Politics of Exile, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1965.
- Loveluck, Juan. La novela hispanoamericana, Chile, Editorial Universitaria, 1969.
- Luchting, Wolfgang. "Preocupaciones recurrentes en la reciente novelística hispanoamericana," Visión del Perú, 3, abril

de 1968, 3.

- Lukács, Georges. La théorie du roman, Paris, Editions Gonthier, 1967.
- Marcel, Gabriel et al. André Gide et notre temps, Paris, Gallimard, 1935.
- Martin, Marcel. La estética de la expresión cinematográfica, Madrid, Ediciones Rialp, 1958.
- Mauron, Charles. "La psicocrítica y su método," Tres enfoques de la literatura, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969, 55.
- Mauss, Marcel. Lo sagrado y lo profano, Barcelona, Barral Editores, 1970.
- Menton, Seymour. "Realismo mágico y dualidad en Hijo de hombre," Revista Iberoamericana, 63, enero-junio, 1967, 55-70.
- Modern, Rodolfo E. El expresionismo literario, Buenos Aires, Editorial Nova, 1958.
- Mukarovsky, Jan. "El arte como hecho semiológico," Problemas de literatura, 1, mayo de 1972, 21-26.
- Niera, Francisco. "Sobre el realismo mágico en el teatro," Ínsula, 269, abril de 1969, 13.
- Nillsson, Martin P. Greek Folk Religion, New York, Harper Torchbooks, 1961.
- Piaget, Jean et al. Estructuralismo y Psicología, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970.
- Pizarro, Narciso. Análisis estructural de la novela, México, Siglo XXI, 1970.
- Pollman, Leo. La nueva novela en Francia y en Iberoamérica, Madrid, Gredos, 1968.
- Portuondo, José Antonio. "Períodos y generaciones en la historiografía literaria hispanoamericana," Cuadernos Americanos, 3, mayo-junio, 1948, 231-252.
- Pouillon, Jean. Tiempo y novela, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1970.
- Propp, Vladimir. Morfología del cuento, Madrid, Editorial Fundamentos, 1971.
- Rank, Otto. The Trauma of Birth, New York, Harper and Row, 1973.

- Revol, Enrique Luis. "La tradición fantástica en la literatura argentina," Cuadernos Hispanoamericanos, 233, mayo de 1969, 423-439.
- Reyes, Alfonso. "Valor de la literatura hispanoamericana," La Prensa, 12 de octubre de 1941.
- Rhine, J. B. The Reach of the Mind, New York, Apollo Editions, 1961.
- Rhine, J. B. and J. G. Pratt. Parapsychology: Frontier Science of the Mind, New York, C. C. Thomas, 1962.
- Rhine, Louisa E. ESP in Life and Lab, New York, Collier-McMillan, 1967.
- Rodríguez-Alcalá, Hugo. Ensayos de Norte a Sur, México, University of Washington Press, 1960.
- Rodríguez Alcalde, Leopoldo. Hora actual de la novela en el mundo, Madrid, Taurus, 1959.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Los nuevos novelistas," Mundo Nuevo, 17, noviembre, 1967, 19-24.
- _____. Narradores de esta América, 1, Montevideo, Editorial Alfa, 1969.
- _____. "The New Latin American Novel," Books Abroad, 1, Winter, 1970, 45-50.
- _____. El boom de la novela latinoamericana, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972.
- Rogers, Robert. The Double in Literature. A Psychoanalytic Study. Detroit, Wayne State University Press, 1970.
- Salinas, Pedro. Literatura española siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- Sánchez, Luis Alberto. Breve historia de América, Buenos Aires, Editorial Losada, 1965.
- _____. Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Madrid, Gredos, 1968.
- Sarraute, Nathalie. La era del recelo, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967.
- Sastre, Alfonso. Anatomía del realismo, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1965.
- Saz, Agustín del. Teatro hispanoamericano, II, Barcelona,

Editorial Vergara, 1963.

Schulman, Ivan et al. Coloquio sobre la novela hispanoamericana, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

Schwartz, Kessel. "Themes, Trends and Textures: The 1960's and the Spanish-American Novel," Hispania, 4, December, 1972, 817-831.

Shumaker, Wayne. Literature and the Irrational, New York, Washington Square Press, 1966.

Siebenmann, Gustav. "La novela latinoamericana contemporánea como reflejo de la situación social," Iberoromania, 3, octubre de 1969, 244-252.

Sillamy, Norbert. Diccionario de Psicología, Barcelona, Plaza y Janes, S.A., 1970.

Solórzano, Carlos. El teatro latinoamericano en el siglo XX, México, Editorial Pormaca, 1964.

Sommers, Joseph. "The Indian Oriental Novel in Latin America," Journal of Inter-American Studies and World Affairs, 2, April, 1964, 249-265.

Tacca, Oscar. Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1973.

Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

Torres-Ríoseco, Arturo. Nueva historia de la gran literatura Iberoamericana, Buenos Aires, Emecé Editores, 1967.

Valbuena Briones, Ángel. "Una cala en el realismo mágico," Cuadernos Americanos, 5, septiembre-octubre, 1969, 233-241.

Villegas, Morales, Juan. La interpretación de la obra dramática, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.

Wellek, René y Austin Warren. Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1969.

Yates, Donald A. El cuento policial latinoamericano, México, Studium, 1964.

Zimmer, Heinrich. Myths and Symbols in Indian Art and Civilization, New York, Harper Torchbooks, 1962.