LA NARRATIVA EN EL PARAGUAY DE 1900 A LA FECHA

POR

JOSEFINA PLA

La narrativa paraguaya en cuanto hecho literario vulgarizado extrafronteras, no existió hasta pasado el medio siglo. Antes de esa fecha hubo, sin duda, 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; la literatura paraguaya se desarrolló al aislamiento que caracterizó el proceso cultural paraguayo desde la colonia, sino también al nivel cualitativo alcanzado por la producción; en rigor, ambos factores se hallan recíprocamente relacionados en términos de círculo vicioso; la literatura paraguaya se desarrolló lenta, discontinua y pobre a causa de su desconexión con el resto de América y, por supuesto, con la metrópoli primero y con Europa después; esa pobreza y discontinuidad le impidieron a su vez hacerse presente en el cotejo continental.

Como quiera que sea, si la poesía paraguaya, de gestación más adelantada, era una incógnita en 1951 (1), la narrativa, más lenta en su desarrollo, sólo había producido, hasta esa fecha, pocas obras que excediesen el nivel del conato bien intencionado. Eloy Fariña Núñez (1885-1929) había plantado en 1912 con su cuento *Bucles de oro* (2) un hito literario que tardaría cuarenta años en ser rebasado como logro artístico; Teresa Lamas (1887) dio en 1924 y 1928, con sus dos series de *Tradiciones del hogar,* sendos ejemplos de narración amena, infusa de auténticos zumos nativos, que tampoco serían superados hasta pasado ese medio siglo. Si Rafael Barrett (1875-1910) en 1910 había lanzado, en un medio extasiado en la autocontemplación conservadurista —tal una pedrada contra un vidrio— su *Dolor paraguayo,* esta invitación a un examen desprejuiciado de la realidad circundante sólo había sido recogida, para rematarla en quiebro sentimental, en *Aurora* (1920), de Juan Stefanich (1888); solamente pasado

(1) Walter Wey, en esa fecha, subtituló su monografía sobre poesía paraguaya (la primera en su género) *Historia de una incógnita.*

(2) Premiado en el concurso literario promovido por *La Nación,* de Buenos Aires, ese año.

1950, otro escritor de talento recogerá esta preterida vertiente para denunciar el trágico destino de su pueblo.

La narrativa paraguaya, solicitada tenuemente por las corrientes de pensamiento posteriores al conflicto bélico de 1914 (corrientes de las cuales el aislamiento en esos años sólo permitió llegar los ecos: ellas no pudieron alcanzar dimensión organizada) se halló en conflicto con el pensamiento conservadurista promovido por los escritores del 900 (todos ellos, salvo rara excepción, historiadores o sociológos). Este pensamiento, a su vez, encontró, literariamente, refuerzo en los movimientos nacionalistas surgidos en el Brasil y el Plata en esa década de los 20 (modernismo brasileño, martinfierrismo). No puede extrañar que en estos mismos años adquirieran netos perfiles cada una de las vertientes ya delineadas con anterioridad —en rigor, desde principios de siglo— y consecuencia del creciente arraigo del pensamiento nacionalista, idealizante y exclusivista, que imponía sus patrones a la narrativa.

La vertiente costumbrista-conservadurista (modernista en la forma, romántica en su prurito idealizador) produjo obras como *Cuentos y parábolas* (1922), de Natalicio González (1895-1967), consagración de los ideales épicos y la visión heroica e idílica del personaje nacional, y los finos relatos de Teresa Lamas, ya mencionados.

Los escritores de las nuevas promociones surgidas al principio de esa década y agrupados en torno a la revista *Juventud* (1923-1927), reacios a esa corriente, ansiosos de algo distinto, pero privados de directrices actualizadoras e incapaces de organizarse ante las corrientes de pensamiento de postguerra, buscaron el cauce evasivo y convencional de un decadentismo cuyo resultado fue una cosecha profusa y artificiosa en temas y circunstancias. Esto, en la cuentística solamente, pues faltó inclusive el aletazo propulsor de creaciones más extensas. Al llegar 1930, un escritor autodidácta, Julio Correa, parece recoger el desafío realista-crítico de Barrett en varios cuentos donde la intención denunciatoria se hace sentir en el enfoque irónico de personajes y situaciones. Pero estos cuentos fueron pocos: simples muestras de lo que el autor pudo haber hecho de haber perseverado en esta línea. Correa se volcó luego en el teatro vernáculo, donde arropó la denuncia en un patético verismo, y en la poesía de tono y alcance panfletario, alcanzando en ambos terrenos gran popularidad.

La guerra del Chaco (1932-1935) no urgió, sin embargo en ningún narrador la actitud denunciatoria o de protesta que cabría esperar ante tan dolorosa ocasión de experiencias extremas. Indudablemente, en algunas páginas de *Bajo las botas de la bestia rubia* (1934), de Arnaldo Valdovinos (1908), o de *Cruces de Quebracho* (1934), del mis-

mo, se siente latir el deseo de denuncia; pero ésta no llega a formularse explícitamente, a definirse en la imprescindible dimensión humana. El primer libro es una colección de impresiones lindando con lo periodístico; el segundo no alcanza la necesaria unidad narrativa. Valdovinos, como José S. Villarejo (1906), autor de *Ocho hombres* (1934), cuyo título revela claramente su deseo de inspiración en la famosa novela europea del 14, soslaya todo proceso a la situación, salvo en cuanto ésta pueda relacionarse: dentro del país, con la actuación de los partidos; fuera del país con las organizaciones internacionales moderadoras o pacificadoras. Su dolimiento por el hombre sacrificado no rebasa los límites de un abstracto sentimental. En otras palabras: esta narrativa, sin pretenderlo, por supuesto, prefiere el compromiso con una consigna nacional al compromiso con el hombre y con su tiempo. La narrativa publicada en los años posteriores evita, hasta muy recientemente, el tema chaqueño, a la vez que asistimos a una proliferación de obras de historia o crónica sobre esos mismos hechos bélicos. Como ya sucedió, primero en la época colonial (misiones guaraníes), en la postguerra del 70, luego hasta 1920, la Historia devoró a la literatura.

Las obras producidas hasta 1940, pues, se agrupan (salvo las mencionadas de Arnaldo Valdovinos y acaso la de Villarejo por tal cual rasgo aislado), dentro de la vertiente conservadurista-costumbrista, con predominio de lo pintoresco en las descripciones, y de lo romántico en los personajes; es característica la insistencia en el detalle folklórico, el acento idealizante sobre hechos y personas. Narrativa regional de tendencia idílica; narrativa sin otra problemática que la que puede prenderse a la anécdota o a la emoción inmediata; de mensaje pronunciadamente conservador.

La década de 1940 aporta escasos cambios a esta narrativa en cuanto a su radio incitacional o sus valores literarios; las obras de este lapso reiteran los módulos narrativos expuestos. Así, *Tavaí* (1941), de Concepción Leyes de Chaves (1889), verdadero breviario folklórico. Y así también *Huerto de odios* (1944), de Teresa Lamas, ya nombrada, donde al evocar un momento penoso de las interminables luchas políticas de comienzos de siglo la autora intenta abrir proceso a un estado de conciencia colectiva que no lograba superar sus coordenadas, como lo demostró poco más tarde la tragedia de Concepción; pero se limita a una exposición patética de las consecuencias sin llegar a enjuiciamiento. Hacia el final de la década encontramos una novela, quizá la primera de carácter panorámico en esta literatura: *Del surco guaraní* (1949), de Juan F. Bazán (1900), en la cual la intención denunciatoria no logra definirse, bajo la carga descriptiva y sentimental.

En su breve colección de cuentos *Ojoooh lo Sayyuvy* (1944), de Villarejo, se nota cierta atenuación de los rasgos conservadores, un cierto desprendimiento del retoricismo; y se perfila ya el antihéroe. Significativa resulta también *Cabeza de invasión* (1944), del mismo Villarejo, donde aparecen por primera vez los ideales humanos de responsabilidad y solidaridad suscitados por la segunda guerra mundial; pero el autor los plantea en el extranjero y a través de personajes no paraguayos; es decir, desplaza el ámbito geopolítico y humano de la acción. Esta novela denuncia implícitamente la dificultad en que se encuentra el escritor local (no sólo a causa del enclaustramiento que lo mantiene al margen de las corrientes vivas de la literatura, sino también como consecuencia de otros factores de orden interno) para incorporar los problemas de un tiempo universal acelerado.

Ciertamente, es en esta década cuando se producen ostensibles virajes renovadores en otros terrenos: la poesía especialmente. El segundo conflicto mundial ejerció decisiva influencia en el proceso de actualización de esta poesía; él aportó elementos e introdujo factores que contribuyeron eficazmente a una apertura al exterior, y con ésta a la activación de la necesidad de *aggiornamento*. Esta influencia, sin embargo, no se manifestó de momento en la narrativa, como es de comprender, ya que ésta por su misma materia es mucho más sensible a las vicisitudes censorias, y depende mucho más de ellas. La energía narcisista puesta en movimiento en las décadas anteriores, como reacción igual y contraria al derrotismo de seis lustros, debía, por ley dinámica, completar su parábola; y sin duda habría tardado más tiempo aún en hacerse sentir en ella el proceso actualizador, a no ser porque acontecimientos políticos graves vinieron, antes de terminar la década, a modificar las circunstancias.

Sin embargo, los auténticos hechos precursores de la renovación en la narrativa se habían producido ya por esos mismos años, e inclusive antes de llegar 1940; pero lo habían hecho fuera del país, es decir, donde no era posible ejercieran su influencia las circunstancias restrictivas. Aunque es cierto también que por el mismo hecho de surgir extrafronteras, esa producción perdió lógicamente mucho de su potencial estimulativo de procesos locales.

Gabriel Casaccia (1907), radicado en la Argentina desde su juventud, y que ya a los veintiún años (1928) con su primera novela, *Hombres mujeres y fantoches*, había revelado don de observación psicológica y sentido de la estructura, dio a estampa en 1938 y en Buenos Aires *El Guajhú* («El alarido»), colección de cuentos donde aparece con caracteres definidos la crítica al hombre y la circunstancia paraguaya, desde el ángulo psicológico, quebrando la visión idílica del

hombre y el ambiente locales y desnudando la complejidad profunda del individuo en oposición a la bidimensionalidad de la visión conservadurista.

La renovación de la narrativa paraguaya debe reconocer como punto de partida —y en ello están de acuerdo todos los que conscientemente han abordado de 1960 acá el esturio histórico-crítico de esta literatura— esa colección de cuentos de Casaccia. Hugo Rodríguez-Alcalá, en sus estudios críticos sobre literatura paraguaya (3), y Francisco Pérez-Maricevich ha razonado ampliamente esta opinión en su *Pequeño Diccionario de la Literatura Paraguaya* (4). Por otra parte, Casaccia publicará, siempre en el exterior y del 40 al 50, las únicas obras que rebasan la definición señalada por la narrativa nacional hasta entonces, y que hacen a su vez mojones precursores particulares; *Mario Pareda* (1940) es la primera novela psicológica, y *El Pozo* (1947), una colección de cuentos de clima onírico, kafkiano.

Pero todos estos hechos, como vemos, se producen en el exterior, donde, por un lado, no alcanza a los autores la presión conservadurista, y por otro lado, esos mismos autores sienten la solicitación positiva de las formas más actuales. Intrafronteras, aunque la apertura cultural, como se dijo, es sensible a partir de 1940, al par de la incorporación del Paraguay a las organizaciones de carácter internacional, que aceleran la circulación de las ideas políticas, sociales, económicas, etcétera, dinamizando un ambiente hasta entonces estanco, la narrativa sigue acusando los signos de presión antes enumerados; factores de distinto orden continúan retardando la ruptura con los moldes convencionales, aunque los escritores sienten ya sobradamente la insuficiencia funcional de dichos patrones.

Pero en 1947 se produce la catástrofe, a la cual se ha aludido ya varias veces; la revolución o guerra civil, llamada *de Concepción* por haber sido esa ciudad del norte su foco. Tan dramática experiencia nacional marca la inserción contemporánea de esta narrativa. En efecto, la revolución tuvo entre sus efectos inmediatos la dispersión de las élites que habían gestado la renovación literaria a partir de 1940. Poetas y escritores emigraron, a Buenos Aires principalmente. Y poco después comienzan a aparecer obras de esos mismos escritores, que superando, a través de las crueles vivencias, el prolongado atraso, colocan de golpe esta narrativa en condiciones de cotejo con la hispanoamericana contemporánea y atraen la atención del público sobre una literatura hasta entonces curiosidad bibliográfica o material para élites.

Esos escritores son: Gabriel Casaccia, ya mencionado; José María

---

(3) Korn, Romero, Güiraldes, Unamuno, Ortega... México, 1958.
(4) Publicado en el semanario *Comunidad* de 1964 a 1968.

Rivarola Matto (1917) y Augusto Roa Bastos (1918). Sus obras salen a luz casi simultáneamente, de 1952 a 1953, con intervalos de pocas semanas o meses. Les sigue a distancia Carlos Garcete (1922).

Follaje en los ojos, de José María Rivarola Matto, ofrece una visión de personaje y medio paraguayos ya más de acuerdo con esta realidad social y humana compleja; una visión no limitada ya por prejuicios conservaduristas ni desleída en descripciones idílicas o heroicas. La naturaleza es bella, es cierto: pero vivir en el Paraguay no es fácil. Este contraste, el que precisamente no quisieron admitir los que desearon modelar el personaje en función del escenario de égloga, constituye el drama nacional: su naturaleza es idílica, pero su personaje es trágico. El enfrentamiento del hombre con la necesidad; el choque del individuo con la circunstancia social, económica y cultural, y, sobre todo, la íntima realidad de este hombre sometido a circunstancias peculiares, cuyo enfoque ha iniciado ya en 1938 Casaccia en *El Guajhú,* se hace ahora intencionalidad concreta. La obra de Rivarola es todavía una obra de protagonista: éste abandona la ciudad por el yerbal, con su ambiente de violencia y sus choques elementales primero; por el río luego, donde se hace contrabandista y donde perece. Rivarola Matto es un buen observador y relator ameno y sobrio.

La Babosa (1952), primera y hasta ahora única novela panorámica lograda en esta narrativa, reeditó la pedrada en el vidrio, que fueron, cuarenta años antes, los relatos de Rafael Barrett. Casaccia pinta la vida cotidiana en un pueblecito cercano a Asunción —Areguá— convertido, en una época, en lugar de veraneo y descanso: esto le da la posibilidad de organizar su mundo narrativo con personajes de distinto nivel socioeconómico y cultural y trasladar al relato la compleja trabazón de intereses mezquinos pero efectivos que unen a esos individuos como sólo puede darse en una sociedad de escasa densidad cultural y donde existe un cierto confusionismo o hibridismo de clases, correlativo a la lenta estratificación social.

La Babosa es simplemente la mujer chismosa dedicada con patológico placer a la intriga, el cuento, la difamación. «La Babosa» desparrama sobre los que la rodean su inagotable resentimiento de perenne postergada desde el propio techo familiar, donde se sintió siempre segundona en el afecto paterno. Su complejo edipiano no prescribe ni lustros después de la muerte del padre; y esta envidia de la hermana más favorecida que ella en todo sentido urge el sádico prurito de roer honras y prestigios ajenos: es el único cauce viable a su ansia de poder. Pero la figura de «La Babosa» que da título a la obra palidece ante la de «Ramón Fleitas», hasta el punto de que en éste muchos han visto el personaje central. «Ramón Fleitas» es un ejemplar hu-

mano, ceñida y auténticamente nativo; aunque sus rasgos esenciales pueden sugerir síndromes psicoanalíticos típicos, los motivos de su resentimiento sólo en la circunstancia local pueden hallar troquel. Sólo en este medio puede justificar ese personaje su peso determinante en una situación y su valor representativo como perfil humano. «Ramón Fleitas» no es sólo un frustrado: es una cifra de la frustración colectiva.

La sordidez de ese mismo perfil humano elevado a rango representativo dentro de nuestra tipología es lo que da a *La Babosa* su fuerza de impacto en la conciencia local. «Ramón Fleitas» es —un crítico nacional, Lorenzo Livieres, lo ha notado agudamente— una víctima de la inautenticidad ontológica, que comparte como hijo de un medio y de un momento histórico. «La historia de "Ramón Fleitas" —dice Livieres— es la historia de una caída.» Inadaptado característico (el antagonismo campo-ciudad, románticamente encarado por la narrativa precedente, traslada ahora su batalla a la intimidad del ser), esa inadaptación no atina a encontrar un cauce activo, útil, para descarga de su conflicto, y lo resuelve —en palabras de un joven crítico, Roque Vallejos— en una «inercia psicológica y vital». La novela es un discurrir continuo de propósitos y de verbales desahogos rencorosos; nadie en realidad *hace nada* en ella, salvo «La Babosa», cuyo ir y venir celestinesco hilvana los estáticos episodios.

La prosa de Casaccia es opaca, sin chispeo ni atractivo formal; una prosa funcional, en la que el diálogo, reducido a sus módulos más escuetos y rutinarios, se inserta sin embargo, exacto y anatómico, como el pie en su propia huella. Casaccia no es un literato, en cuanto el calificativo supone poder de transfiguración expresiva de la palabra. Casaccia deja a los vocablos lisos, cotidianos, operar por sí solos con su misma insignificancia y reiteración, reveladoras de la asfixiante vaciedad, de la inerte chatura de estas vidas puestas a remojo en el líquido agrio de su propio resentimiento.

Muy distinto en sus módulos expresivos y sin embargo, gemelo en su actitud amarga de denuncia, se muestra Roa Bastos en su colección de cuentos *El Trueno entre las Hojas* (1953). Roa Bastos fue, al principio de su carrera literaria, un poeta de projimidad; su abandono de la poesía por la narrativa fue el resultado de algo así como una crisis de conciencia: luego del conflicto de Concepción, el escritor consideró que la narrativa abría mayores posibilidades a su fervor humanístico y denunciatorio. Esa primera serie de cuentos le dio la razón.

A través de ellos, público y crítica hispanoamericanos tomaron contacto por primera vez con el mundo paraguayo como algo sorpren-

dente, pero no por lo pintoresco, lo épico, o lo folklórico, sino por su trágica raigambre en los niveles míticos donde vida y muerte reconocen su identidad última. Un pueblo hasta entonces sólo contemplado en su doble faz eglógica y guerrera, ofrecía de pronto su medalla oculta, de mito y de oscuro presagio; su perfil de sombra, de vocación a la muerte. Roa es, en efecto, el primer escritor en quien la vocación autodestructiva de sus gentes se hace penetración sensible, atmósfera palpable. Refiriéndose a Casaccia, alguien (5) ha dicho de él que la visión consciente de la muerte no urge a sus personajes; éstos no conocen ese sabor de la angustia, no saben de crisis espirituales. Pero esta indiferencia es sólo aparente. La angustia de la muerte existe en ellos, sólo que tan terriblemente reprimida, que da, en efecto, la impresión de no existir; pero por eso mismo resulta más violenta en sus explosiones imprevisibles. La brutal indiferencia ante el dolor ajeno, la ausencia de sensibilidad o compasión de que dan muestra esos personajes constantemente, son la consecuencia de esa angustia sepultada más allá del límite debido. Existe en esos personajes una tendencia a la autodestrucción por demás elocuente que, al margen de eventuales paroxismos, se oculta tras esa actitud definida por Vallejos como «inercia psicológica y vital».

Nadie ha encarado hasta ahora la pregunta de si esta larvada ansia autodestructiva, oculta, pero constantemente actuando, es una herencia indígena, un aporte hispánico o simplemente un resultado del choque de las sangres: el indio que se extingue en el español, el español que halla su tumba en el indio, podría quizá explicar esa paradógica apetencia de autoextinción que gobierna desde la profundidad las actitudes nativas, en medio de una naturaleza en la cual bullen en todo su primigenio empuje las potencias vitales.

Una atmósfera de encanto (en cuanto *encanto* entronca semánticamente con *magia)* aureola los más de los relatos, los reviste de una fascinación onírica, como en *Carpincheros,* donde a luz de las fogatas de San Juan sobre el río las bestias fluviales adquieren contornos mitológicos; el lenguaje, sorprendentemente imantado, elabora en otros cuentos a hombre y escenario un halo de maravilla primitiva, como en *Rogativa;* en otros el relato se ciñe como una llamarada a la imaginación, en el horror de la tragedia como en *Eos rostros oscuros;* o configura con sus claroscuros un relieve arcaico, como en *El viejo Señor Obispo.*

A Roa Bastos no le preocupa como a Casaccia el íntimo proceso del personaje. Roa es un creador de climas en los cuales lo inverosímil puede volverse cotidiano; o mejor quizá, lo cotidiano se torna

(5) Livieres, citado.

inquietantemente irreal. Los hechos adquieren carácter de signo, cifra de algo siempre a la orilla del recuerdo. La circunstancia en Roa no es algo externo al personaje; éste la lleva dentro como algo que crece y se nutre de su propia sustancia; quizá de pocos personajes dentro de la novela hispanoamericana pueda decirse como de éstos de Roa, que viven sintiendo crecer dentro de ellos su propia destrucción. En *Pirulí*—narración de un cuarto de hora en la vida de una madre viuda y pobre y su hijo travieso, el más sencillo y descriptivo de esos cuentos—Eleuteria pasa de la más trémula ternura al frenesí homicida en una fracción de segundo. Esta instantaneidad en que se funden, fulminantes, mundos de emoción, es el secreto del éxito de este cuento.

La literatura paraguaya, al romper así con el enclaustramiento, descubría—si antes no las hubiésemos ya conocido—las causas de su pobreza y discontinuidad. El destierro, al arrancar a estos escritores de su medio, les había dado la oportunidad, hasta entonces ausente, a la perspectiva necesaria para una visión manumisa de su propio mundo. Y si su radicación en el exterior, en circunstancias dramáticas, liberaba a estos escritores de las inhibiciones que gravitaban sobre ellos, y de la opresión del enclaustramiento, el recibimiento de que fueron objeto sus obras en el país dio a su vez la medida de la importancia y arraigo de esas inhibiciones. Tanto *La Babosa,* como *El Trueno* hubieron de soportar los duros ataques suscitados, por lo que Lorenzo Livieres llamó «los supuestos y esfuerzos de esa dudosa forma de amor público a la patria que se llama nacionalismo». Pero estos ataques no pudieron impedir que a través de los libros citados la literatura paraguaya adquiriese creciente difusión y prestigio.

En efecto, a partir de entonces esta narrativa tuvo ya no solamente crítica, sino lectores. Las obras mencionadas han sido reeditadas y traducidas a otros idiomas. Sin embargo, desde 1953 a 1960, estos autores permanecen inactivos; sólo tenemos en este lapso la colección de cuentos de Carlos Garcete, mencionado: *La Muerte tiene Color* (1958), donde la protesta, como el título indica, funciona al nivel principalmente de los conflictos originados por la diferencia de color o partido; los cuentos reflejan la atmósfera de pasión y fanatismo de las facciones; lo aleatorio de una existencia que depende—honor, bienes, paz, vida—del signo partidario.

Dentro del país, y en el mismo lapso, los escritores iniciados anteriormente bajo el signo conservador siguen escribiendo consecuentes con la línea elegida. Concepción Leyes da a estampa en 1954, *Elisa Lynch,* interesante biografía novelada de la mujer que fue compañera de Solano López. Teresa Lamas continúa en *La Casa y su Sombra* (1954), su amable serie de *Tradiciones del Hogar.* Natalicio González

ya ha dado antes a imprenta su *Raíz Errante* (1951), que es como en 1941 *Tavaí,* un panorama del folklore y tradiciones populares (la crítica se insinúa, pero no señala responsables).

Sin embargo, la obra de Roa y Bastos y Casaccia suscita en los escritores de intrafronteras una ansiedad de responder a esa consigna de sinceridad; de imponerse una visión más auténtica de la realidad nacional. Resultado de esta inquietud verdadera pero limitada todavía por la circunstancia y la lenta descongelación de la autocensura, son obras como *Juan Bareiro* (1958), de Reinaldo Martínez (1908), que rebasa sensiblemente la consigna conservadurista, en un intento agradable picaresca nativa. No faltan entretanto los autores que como antes en la década del 20 al 30 busquen su camino a través de una temática donde la realidad nacional no tiene intervención alguna y buscando más bien una actualización puramente expresiva, rehuyen el enfrentamiento crítico con esa realidad inmediata. Esto se observa preferentemente en el cuento, en el cual domina la temática del hombre profundo, al margen de todo signo diferencial de ambiente.

Al llegar 1960, asistimos a una reactivación de la obra extrafronteras, a la vez que el estímulo provocado por las obras anteriores, parece actuar crecientemente; y así vemos aparecer en Buenos Aires *Hijo de hombre,* de Roa Bastos.

Esta novela lleva adelante en mojón plantado por esta narrativa en 1953. Críticos como Symour Menton (6) opinan que esta obra representa un verdadero hito en la evolución de la novela hispanoamericana, en cuanto en ella el autor, a diferencia de otros grandes novelistas hispanoamericanos, sus contemporáneos, funde su visión local con una visión universal del hombre, es decir, contempla la agonía de sus personajes desde el ápice de un destino universal. Se trata de una obra singular, no sólo por su peculiar estructura en que intervienen recursos técnicos diversos en sorprendente aleación, sino por su clima penetrante, por su potencia evocativa de mundos posibles, por su visión cósmica, de un cósmico que asciende como una savia de la sustancia misma de su mundo humano, identificado con la antes mencionada vocación de muerte.

La narración abarca más de un siglo; el protagonista no es ninguno de los personajes, aunque a muchos pueda parecérselo el relator, quien contempla, evoca, narra y actúa, según el momento o el lugar, ya que es siempre el mismo, el Teniente Vera. La obra se compone de catorce capítulos, al parecer desconectados entre sí, unidos solo por el hilo guadiano de esa conciencia relatora, espejo de la intención que na-

---

(6) «Realismo mágico y dualidad en *Hijo de hombre*». *Revista Iberoamericana,* volumen XXXIII, núm. 63.

vega subterránea, aflorando en símbolos desdoblados en una secuencia de obsesivas analogías. Esa conciencia es la de un pueblo que despierta de un sueño mítico para conocer el dolor. Los símbolos profusos están resumidos en el título mismo de la obra. Y el protagonista es el pueblo paraguayo, proyectado no en personajes, sino en los símbolos que esos personajes encarnan, y entre los cuales hallamos todos los actores de una interminable y siempre repetida Pasión: desde Juan a Judas y desde Magdalena a María. El mismo crítico norteamericano, Seymour Menton, ha hecho (7) un interesante análisis de los de esos aspectos simbólicos que se repiten cíclicamente a través de momentos cruciales.

La capacidad de Roa como creador de mundos mágicos, ámbitos donde el espíritu de ese pueblo parece condensar sus potencias más secretas —lo que pudiéramos llamar su capacidad profética— parece no haberse agotado, pero sí haber suspendido su fervor original en sus obras más recientes: *El Baldío* (1966), colección de cuentos, donde renuncia a esa exclusiva temática entrañable —el hombre paraguayo apuntalado entre el cielo y la tierra— y, a la vez, al módulo expresivo con el cual parecía consustanciarse su singularidad creadora. *Los pies sobre el agua* (1967), nueva colección de cuentos, corrobora esta decisión del escritor de abandonar, por lo menos parcial y temporalmente, los iniciales temas y modos; aunque en estas narraciones sigue Roa su recio pulso de escritor ducho en la construcción y hábil en los violentos claroscuros, las sorprendentes imágenes que en un relámpago descubren insospechados ángulos vitales; capaz de fulgurar contraluces que destacan ocultos y dramáticos sentidos.

Sólo en 1964 —once años después de *La Babosa*— publica Casaccia otra novela: *La Llaga*. En ella mantiene, intensificándola, su textura intencional y expresiva. Ambas novelas han sido distinguidas con premios en la Argentina. *La Llaga* es la historia de un adolescente, Atilio, al cual un complejo edipiano lleva al suicidio. Casaccia confirma en esta novela su vertiente psicologista; pero además introduce en esta narrativa de cuño realista y crítico un ingrediente de la realidad nacional, que si bien había aparecido anteriormente en alguna obra lo había hecho bajo la forma de anécdota, o bien como elemento configurador de compromiso: el factor político. El protagonista de *La Llaga* se enfrenta ya con esa circunstancia al nivel determinante: su decisión desencadena el desastre que alcanza a todos los personajes y cuya consecuencia última es la muerte del mismo Atilio.

Los Exiliados (1966), la obra más reciente de Casaccia, reeditó en el medio nacional el impacto de *La Babosa,* aunque la reacción, fuer-

(7) SEYMOUR MENTON: Obra ya citada.

za es confesarlo, ha sido mucho menor que la provocada por aquélla. (Al fin y al cabo, llovía sobre mojado.) *Los Exiliados* repite el planteo predilecto de Casaccia, aquel que ha imantado sus más certeras observaciones: la psicología del frustrado, del resentido social. Los personajes, como el título indica, son casi todos desterrados que se apretujan contra la frontera, atalayando, desde la costa del río que los separa de la patria, la otra orilla, incapaces de sustraerse al hechizo de ese horizonte. La expresión desnuda, chata, de Casaccia llega en *Los Exiliados* al ápice, hasta dar la impresión de un vacío succionante que aspira en el personaje voluntad e interés para el esfuerzo, y lo deja flotando a la deriva. Esos exiliados —civiles o militares desplazados, funcionarios cesantes, profesionales frustrados—, incapaces todos ellos de reaccionar ante la situación, permanecen ataráxicos, como hipnotizados por la visión de sus propios huecos ausentes. El mundo de estos exiliados evoca vagamente el de la picaresca: no la caricaturesca y risueña de Cervantes, o la moralizante de Espinel, sino la expresionista de Quevedo. Sus días transcurren iguales todos, unos a otros, entre el bar y la mancebía; viven sólo soñando en el regreso, para ocupar los mismos puestos y continuar la vida floja, el lucro fácil, la satisfacción erótica barata, fascinados por el espejismo, incesantemente desvanecido y reavivado, de la conspiración feliz.

Pero la impresión que su bullir de gusanos en rancio queso nos deja es que dentro de su país serían tan amorales e inútiles como inútiles y amorales han sido y siguen siendo fuera de él. *Los Exiliados*, novela construída toda ella con sustancia política, no tiene intención ni mensaje políticos; en esa paradoja acaso esté precisamente la razón de su impacto.

La narrativa intrafronteras ha experimentado sin duda los efectos de la presión que representa el éxito de esos autores en el exterior, y los beneficios de la apertura lenta, pero creciente a la opinión. Con todo el bloqueo continúa a ciertos niveles. El del propio escritor, en quien la autocensura resulta difícil de extirpar por lo arraigado de su largo proceso, es poderoso, pero no el único. En los últimos años han aparecido dentro del país algunas obras estimables. *El Pecho y la Espalda* (1961), de Jorge R. Ritter (1914), abre la lista. En esta novela el autor, médico rural, construye un interesante relato sobre experiencias autobiográficas. Los episodios, engarzados con sencillez testimonial, perfilan una implícita, pero aguda, denuncia del estado socioeconómico y cultural del campesino. Carlos Villagra (1932), con *Mancuello y la Perdiz* (1965), visualiza el mundo, aún envuelto en maravilla ingenua, de la imaginación popular. Mario Halley Mora (1924), en *La Quema de Judas* (1965), busca al nivel ciudadano, las motivaciones os-

curas de una conciencia, y en ellas el proceso de un autocastigo. José Luis Appleyard (1927), en *Imágenes sin Tierra* (1965), intenta delinear, en un contrapunto de situaciones, el drama del exiliado, perdido el contacto con su medio, quebrado el paralelismo del ritmo histórico. Ana Iris Chaves (1922), en *Crónica de una Familia* (1966), rastrea los orígenes oscuros y hasta culpables de la riqueza y prestigio social de una familia representativa. La obra de estos autores, en quienes por su edad hemos de ver, salvo excepción, una generación intermedia, revela que esta narrativa no ignora, ya que una densificación de valores requiere el compromiso a la par con su mundo y con el tiempo que se vive.

La narrativa paraguaya, pues, la novela por lo menos, se mantiene mayoritariamente dentro del realismo de denuncia, aunque alcanza en algunos autores, Roa, por ejemplo, singular aura poética. Es lógico que así sea. La narrativa paraguaya, erguida de pronto sobre un retraso secular, no puede desvincularse con la misma rapidez de su realidad y de su problemática particular. Anderson Imbert, refiriéndose a *La Babosa,* de Casaccia, habló de «un inventario de chismes, cuentos y babas de un pueblecillo». Pero es más fácil evadir una realidad que captarla. La novela paraguaya está, quiérase o no, ligada a un momento socio-cultural, del cual debe extraer primordialmente su materia, y cuyas circunstancias la condicionan. Las palabras de Alberto Zum Felde (8) al respecto son razonables: «Dada las condiciones de la realidad humana actual en ese país parece imposible legítimamente que en el Paraguay pueda darse otro tipo de narrativa que éste, porque es el que representa el estado de vida y conciencia de su pueblo.»

Quizá la fragmentación del relato en *Hijo de hombre*—esos capítulos al parecer inconexos, unidos sólo por el ojo del relator y por ese secreto, evasivo símbolo de la pasión que el autor persigue a través de ellos—pudiera servir de signo a esta narrativa; de lo que esta búsqueda del hombre significa en la novela nacional. Porque el hombre paraguayo es todavía un hombre prendido a la tierra—lo instintivo y primario—y sólo a relámpagos, y en forma incipiente, inserta su conciencia en el ámbito universal.

Es en el cuento donde se produce, por fenómeno contrario y curioso, la evasión o superación de esa problemática. (Hemos visto ya cómo en autores profundamente ligados al hecho social propio, como Roa, también el cuento busca rebasar ese terreno incitacional.) Los escritores noveles sobre todo evidencian su ansiedad por evitar el compromiso con esta realidad y muestran preocuparse más por el hecho individual: esta vertiente no ha producido hasta ahora nada destaca-

(8) *Hijo de hombre.* Alberto Zum Felde. *Alcor.* Asunción, 1963.

ble. En la otra vertiente hay algunos cuentos estimables, como los de rancisco Pérez-Mericevich (1937), escritor joven, que en lo que a este aspecto se refiere, y si exceptuamos algún intento de Carlos Colombino (1937), permanece en cierto sentido aislado dentro de su generación.

Resumiendo: Si con los escritores fuera del país la narrativa paraguaya ha conseguido abrirse paso y colocarse a nivel contemporáneo, dentro del país aún debe considerarse enclaustrada, no sólo por la circunstancia que condicionan su expresión, sino por la escasa ocasión a trascendencia que esta obra ha tenido y sigue teniendo. Si bien algunos de estos autores han obtenido cierta atención crítica fuera del Paraguay, ninguno de ellos ha conseguido todavía público lector extrafronteras. Es la narrativa paraguaya exiliada la que mantiene este puesto en la literatura continental.

JOSEFINA PLA
Estados Unidos, 1120
ASUNCIÓN (Paraguay)