



Paraguay: novela y exilio

Teresa Méndez-Faith

A mis padres,
protagonistas invisibles
de estas páginas.

△▽

Prólogo

Migración, ostracismo, exilio interior, exilio exterior, desgarramiento continuo a lo largo de un tiempo del desarraigo sin amanecer. Tal es una de las constantes de la historia del pueblo paraguayo que -al decir de Roa Bastos- «durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires». Las circunstancias anómalas, a menudo trágicas, de su trayectoria histórica han influido en las modalidades y características de la producción literaria que surge en el ámbito de un espacio unas veces estrecho y hondo, como el que deja la represión a los que permanecen en el país, los que trabajan entre las penumbras de la amenaza, el miedo y la autocensura. De ese espacio que, otras veces, se amplifica hasta perder el suelo de la sangre, y que sin embargo se obstina en prender las raíces a la tierra manchada de sueños y recuerdos en la inacabable presencia del exilio. En esas condiciones, no es de extrañar que gran parte de la literatura paraguaya se realice en destierro, y que este fenómeno dilacerante marque los momentos capitales de su historia o los títulos más significativos de su acervo.

Soy un convencido de las relaciones «necesarias» entre la producción cultural y el estado de la sociedad en la que ésta se manifiesta. Si existe una literatura en que dichas relaciones son patentes, ésta es la paraguaya, marcada por los avatares en que su historia ha sido pródiga. Ello es tanto más evidente por cuanto que los escritores, con la lucidez que confiere la situación extrema, el caso hipertrófico, son conscientes de la «función» que están llamados a cumplir. Uno de los poetas más importantes de los años 40 la resume acertadamente cuando afirma: «El arte debe servir la vida, sea como confesión, sea como bandera. No hay, no debe haber belleza inútil». La frase es de Herib Campos Cervera, poeta del intimismo agónico por un lado, del desgarrado exilio por el otro, en donde muere, mordido por la rabia de la ausencia. Inconsciente o conscientemente, el juicio anterior se inscribe —8→ en la más pura tradición de los textos orales de los antepasados Guaraní, en los que la estética se confunde con la ética.

Las precedentes reflexiones son producto de un cúmulo de datos dispersos en artículos y trabajos sueltos. Pero faltaba el estudio coherente que reuniera esos índices y propusiera una visión de conjunto a fin de poder sacar conclusiones válidas y útiles para la comprensión del fenómeno literario en el Paraguay. Un enfoque que permitiera comprender la asincronía de las letras paraguayas con respecto a las del continente, su discontinuidad, sus pozos de silencio, a los que siguen obras cimeras en el marco de la literatura universal, como *Yo el Supremo*, por ejemplo. En suma, los altibajos de su accidentada historia.

Es lo que se propone el trabajo de Teresa Méndez-Faith, mediante una investigación seria y responsable hecha a través de los dos autores más significativos de la narrativa paraguaya contemporánea. Ambos son, por su vida y por su obra, actores en el proceso cuya marca esencial es el extrañamiento. El estudio de cinco novelas -tres de Gabriel Casaccia, dos de Augusto Roa Bastos-, todas escritas en exilio, constituye una rica fuente para la investigación que realiza la autora. Lejos del criterio romántico de «creación», Teresa Méndez-Faith enfoca el análisis en la significación que esas obras adquieren en el contexto de la sociedad, con el criterio de funcionalidad capaz de vehicular el sentir, la voz de la comunidad a la que están expresando a través de esas construcciones verbales de gran coherencia e innegable calidad. Este enfoque le permite escapar de las consideraciones esteticistas gratuitas, para incorporar el criterio de arte como producto artesanal realizado con el instrumento de la palabra. Criterio caro a la tarea literaria de ambos escritores, y a la reflexión teórica de uno de ellos, Augusto Roa Bastos, lúcido analista además de portentoso fabulador de la realidad («lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad», en la definición dada por uno de sus personajes).

Teresa Méndez-Faith realiza su tarea de investigación con mucha conciencia, estableciendo primero los criterios básicos de la metodología socio-literaria utilizada, esbozando enseguida un panorama histórico que enmarca adecuadamente los parámetros exegéticos que se propone desarrollar. El análisis de los contenidos de las 5 novelas elegidas se realiza de manera pertinente a través de tres temas que la autora define como «recurrentes» y que son completados con lo que ella llama «contenidos formantes». Esta última parte concede atención especial al estudio del significante, elemento capital para la comprensión —9→ de la otra cara de la trama narrativa, tanto más que estas obras significan no sólo una superación de las características maniqueas de las que le preceden, sino también -y esencialmente- la apropiación de un lenguaje

multifacético en el que las diferentes capas expresivas van enriqueciendo la textura polisémica de la escritura.

El libro de Teresa Méndez-Faith tiene el enorme mérito de buscar una explicación profunda y coherente del proceso literario paraguayo, especialmente a través del fenómeno social del exilio, que lo marca en forma decisiva. Y de proponer una serie de pautas válidas para comprender la producción cultural de un país que ha permanecido a menudo en la sombra de los estudios de las letras latinoamericanas, unas veces por la dificultad de comprender una experiencia de gran particularidad, otras veces por la pereza o la ineptia de los críticos que se contentaban con rótulos efectistas como «la incógnita del Paraguay». La autora posee todos los recursos para penetrar en esa realidad textual y volverla diáfana. Este trabajo es la confirmación de su capacidad de realizarlo, y de hacerlo bien.

Rubén Bareiro Saguier

París-Exilio, enero de 1985

—[10]→ —11→

△▽

A manera de introducción

Durante estos últimos cincuenta años, los continentes europeo y latinoamericano (sin contar el asiático) han sido teatro de una serie de hechos histórico-políticos que han convertido al exilio en una realidad recurrente cada vez más generalizada. Nos referimos, en forma específica, al exilio masivo provocado por la Guerra Civil española de 1936-39; al alemán de la época del predominio nazi en los años treinta; al de judíos y disidentes intelectuales rusos de principios de la década pasada; a la emigración paraguaya resultante de la Guerra Civil de 1947 y del siguiente tercio de siglo de poder tiránico; y finalmente, a la chilena y uruguaya sobrevenidas a consecuencia de golpes militares (1973) que arrasaron con las instituciones democráticas de ambos países².

El carácter distintivo de esas emigraciones es que las componían, en alto porcentaje, intelectuales y profesionales diversos -artistas, escritores, científicos- cuya militancia posterior ha tenido, y tiene, profundas consecuencias culturales, especialmente en el campo artístico-literario. No obstante, el interés de la crítica por investigar sus alcances y trascendencia es bastante reciente. En 1970, Terry Eagleton publica su libro titulado *Exiles and Emigrés: Studies in Modern Literature*, donde reconoce el notable papel cumplido en la literatura inglesa por algunos escritores extranjeros. Lo significativo del hecho es que abre su párrafo introductorio afirmando que entre los siete escritores más importantes de la literatura inglesa de nuestro siglo, sólo uno -D. H. Lawrence- es inglés; los otros seis son o extranjeros o emigrados: Conrad, James, Eliot, Pound, Yeats y Joyce³. En 1975, la revista *Mosaic* dedica todo un número a la literatura del exilio, examinando en una serie de ensayos las diversas maneras en que la condición de exiliados de sus autores afecta sus respectivas obras⁴. De fecha algo más reciente son los artículos reunidos en un número de 1978 de la revista venezolana *Nueva Sociedad*, en los que se investiga específicamente la problemática actual del exilio en Latinoamérica en —12→ relación con las circunstancias histórico-políticas que rodean

al escritor exiliado⁵. La frecuencia con que en los últimos años se dan curso a estos trabajos, es sintomática: hace pensar que la realidad del exilio ha dejado de constituir un estado excepcional⁶ para el escritor latinoamericano, convirtiéndose hoy día en una situación habitual, frecuente y permanente.

Emigrados, desterrados, transterrados, expatriados y exiliados son términos más o menos intercambiables para designar a quienes, por razones varias, han tenido que abandonar su país de origen. Éstos, no obstante, a menudo prefieren evitar considerarse «desterrados», «expatriados», o «exiliados», tal vez más por razones psicológicas que por negar su situación real. Los escritores españoles exiliados, por ejemplo, han dado en llamarse «transterrados», mientras que muchos rusos han optado por definirse como «emigrados». Con referencia al uso del vocablo «transterrados», que denotaría un trasplante exitoso a un lugar en que la lengua permanece incambiada, comenta Noé Jitrik:

Los escritores españoles crearon algunas fórmulas felices: se definieron como «transterrados», no como «desterrados», palabra que, al contrario, designa un movimiento cumplido, un triunfo (del enemigo) y una derrota; en cambio el otro término supone un desplazamiento, hasta cierto punto un reencuentro, el establecimiento de un circuito entre dos puntos, España y el lugar de exilio, que tienen en común más de lo que el conformismo nacionalista supone⁷.

Por su parte, en un artículo dedicado a los artistas exiliados soviéticos, explica Anthony Astrachan, su autor, que la mayoría de dichos artistas se consideran «emigrados» -no «exiliados»- porque piensan que el estar donde están implica una elección personal; significa que ellos han escogido entre salir del país o ir a Siberia, entre seguir su labor creativa lejos de la patria o quedarse allí sin poder dedicarse a su quehacer artístico⁸.

Creemos, sin embargo, que las variantes arriba indicadas constituyen falsas opciones y que en el caso del «transterrado español» o del «emigrado ruso», la connotación de destierro, alienación, desgarramiento, etc., implícita en el término «exiliado», describe de manera más certera la realidad del ostracismo. Así parece entenderlo Bertolt —13→ Brecht, quien en 1937 afirmaba que jamás podría estar de acuerdo con el nombre de «emigrados» que se les había dado ya que «emigrados» son aquellos que «emigran» y ni él ni quienes con él dejaron su país lo hicieron por propia voluntad. Y agregaba:

We had to flee. [...] And the country that received us is no home but a place of exile. We sit waiting for the day of return, [...] forgetting nothing and giving up nothing, nor forgiving anything that happened, forgiving nothing at all.

(Tuvimos que huir. [...] Y el país que nos recibió no es hogar sino más bien un lugar de exilio. Esperamos

pacientemente el día del retorno, [...] sin olvidar nada y sin renunciar a nada, sin tampoco perdonar nada de lo que pasó, sin perdonar nada en absoluto.)⁹

A cuatro décadas de distancia, escuchamos prolongarse el eco de esa angustiante confesión en palabras de Roa Bastos:

Todo exilio es [...] forzoso, aún el de quienes por propia decisión y con carácter transitorio optan por la expatriación e incluso por esporádicos viajes que les permitan ampliar el horizonte natal e incorporar a su mundo el pedazo de mundo que les falta. [...] Ninguno de ellos podría decir sin remordimiento: «escribo muy bien en París...». Los que lo hacen, en París o en cualquier otro lugar del mundo, no dejan de sufrir el suplicio por la esperanza del retorno, en muchos casos, en casi todos, incierto, por no decir impracticable¹⁰.

No se trata de una mera coincidencia de ideas entre dos exiliados, un alemán y un paraguayo, sino del sentimiento y, el dolor compartidos -más allá de las barreras temporales, nacionales o ideológicas- por quienes en algún momento se han visto obligados a abandonar su patria.

La producción literaria de los escritores exiliados, posterior a su extrañamiento forzoso, es lo que ha dado lugar al fenómeno hoy generalizado de las literaturas del exilio que representan, por otra parte, una expresión cultural de raíces eminentemente histórico-políticas. Entre dichas literaturas están la alemana, en las décadas del treinta y del cuarenta; la española, a partir de los años cuarenta; la —14→ paraguaya que se inicia a mediados de siglo; y, durante las dos últimas décadas, la rusa y la aún más reciente literatura chilena del exilio. Thomas Mann y Bertolt Brecht, Max Aub y Juan Goytisolo, Augusto Roa Bastos y Gabriel Casaccia, Aleksandr Solzhenitsyn y Andrei Sinyavsky, Fernando Alegría y Ariel Dorfman, son sólo algunos de los muchos escritores cuyos trabajos se suman día a día al número de obras escritas extrafronterizas y que, en su conjunto, constituyen el *corpus* de la ya enorme producción del exilio. Si bien a muchos de estos escritores los separan factores fundamentales -lengua, cultura, ideología-, los une no obstante la experiencia común de vivir en el exilio y una problemática similar: la relacionada con la creación artística en un medio extraño y ajeno, tanto emocional como culturalmente. En el caso de la mayoría, pero en especial en el de los arriba citados, los une también una nostalgia común y una preocupación igualmente compartida con respecto al destino de su pueblo que, de modo consciente o inconsciente, en mayor o en menor grado, creemos que se deben ver incorporadas y expresadas en sus respectivas obras.

El exilio tiende a agudizar la concientización del escritor, por el hecho de que en la mayoría de los casos su exilio obedece a razones de orden político. De ahí que, a menudo, sus obras incorporen los problemas internos de su patria, cobrando sin embargo universalidad por la similitud de los problemas contemporáneos. Explica

Sinyavsky que ciertas cosas que suceden en su país -como nuevos arrestos o la suerte de amigos- le obligan necesariamente a responder, y agrega que aunque uno no sea militante político, «*what is currently happening in Russia does not let one plunge exclusively into the world of art*» («lo que actualmente está pasando en Rusia no le permite a uno sumergirse exclusivamente en el mundo del arte»)¹¹. Algo muy similar es lo que dice Roa Bastos con respecto a la relación existente entre sus obras y la realidad paraguaya actual, aunque en su caso el compromiso esencial con su gente constituye una posición consciente y deliberadamente asumida, evidente además en su concepción ética del arte. Define Roa Bastos su situación en los siguientes términos:

Soy un exiliado voluntario al margen de toda militancia política activa; lo que no quiere decir que me desinterese de las cosas que ocurren allá. Todo lo contrario. [...] Mi pasión paraguaya y latinoamericana subyace en mi vida y en mi obra, y es desde ella y dentro de los límites que ella —15→ forzosamente tiene donde creo servir mejor a mi país, como hombre y como ciudadano. De ahí que las estructuras literarias o incluso el modesto valor estético que mis libros pueden tener estén impregnados de un trasfondo ético que se rebela a cada instante contra los males y fallas que afligen al Paraguay, como a cualquier otro país de nuestra América hispánica¹².

También su compatriota Gabriel Casaccia señala la importancia que tienen en sus obras las vivencias, sufrimientos y problemas de su pueblo, enfatizando el carácter ético esencial de su narrativa. En relación a su novela *Los exiliados*, cuyo contenido se concentra en torno a la problemática del exiliado político, sostiene lo que sigue:

Yo siempre he pensado que el novelista es una especie de antropólogo inconsciente que, por vía de la intuición, individualiza y aclara algunas particularidades del ser humano y del ambiente que lo condiciona. [...] De 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 relato¹³.

Si bien los tres coinciden en que su arte no puede permanecer indiferente a las vivencias y sufrimientos de sus pueblos, los paraguayos Roa y Casaccia indican, además, que allí encuentran el material básico del que se nutren sus novelas.

En los capítulos que siguen nos proponemos estudiar la novelística paraguaya del exilio en cuanto producto de un determinado contexto histórico-cultural y de una serie de elementos extraliterarios que afectan tanto al escritor exiliado como a su producción.

Para nuestro análisis hemos escogido las cinco novelas más representativas que ha producido el exilio paraguayo: tres de Gabriel Casaccia y dos de Augusto Roa Bastos, considerados ambos, por la crítica nacional e internacional, como dos de los mejores escritores paraguayos contemporáneos¹⁴. Si bien la narrativa de cada uno de estos dos escritores por separado -y en particular la de Roa Bastos¹⁵- ha sido objeto de una bibliografía crítica relativamente abundante, —16→ no existe hasta el momento un estudio que ubique la obra de ambos en el contexto mayor de la producción paraguaya del exilio. Llenar parcialmente ese vacío es uno de los propósitos de este estudio.

Una aproximación crítica de carácter contextual como la nuestra, cuyo objetivo básico es situar cada texto en un determinado contexto cultural e investigar -teniendo como guías los trabajos de Walter Benjamin y de Lucien Goldmann¹⁶- una gama de interrelaciones posibles (a nivel temático, estructural, lingüístico...), encuentra más material de trabajo en el campo narrativo. Éste es más apto que otros -que el poético, por ejemplo- para la incorporación de la realidad histórico-social en la obra. De ahí que nos concentremos en la novelística y no en la poesía paraguaya del exilio, que, por su abundancia y altos valores ético-estéticos, bien merecería el tiempo y el espacio de otro tomo separado. Sin embargo, las posibilidades de síntesis inherentes al género poético hacen que queramos cerrar esta introducción con un poema desglosado de la literatura del exilio paraguayo. En él se filtran, resumidas en unos pocos versos, las vivencias íntimas del escritor paraguayo, pero que también podrían ser las de un Brecht o un Solzhenitsyn, cuyas vidas cobran sentido no en el «aquí» circunstancial en que les toca vivir, sino en el «allá» que centra el lugar y tiempo de sus recuerdos, de su pasado, de su identificación personal, de su herencia cultural e histórica.

Contrasentido

Y qué contrasentido: yo
(que debería estar en otros sitios) caminando
por estos sitios, por estas calles que desconozco;
que andaría por huertos
familiares, desbrozando estos huertos retirados y
extraños;
precisamente yo que vagaría sin duda
por entre naranjales y violines, ahora
aprisionado por cerrazones y por noches lejanas
como un horror hacia mi propia
palabra, hacia esa que ya ni entiende
por qué el contrasentido, el revés de la trama, el
desaliento
—17→
de no explicar por qué es *aquí* y no *allá* donde se
extiende
la línea justa de mis pasos¹⁷.

1. Las raíces históricas de la escasez literaria △▽ paraguaya

De la historiografía a la narrativa del exilio

La literatura paraguaya en general, y la narrativa en particular, han sido siempre una especie de *terra incognita* para historiadores, compiladores y críticos literarios. Basta echar una ojeada a las antologías o historias de literatura hispanoamericana en circulación para darse cuenta de lo poco o nada que en ellas se ha escrito sobre las letras paraguayas. Ejemplo típico de esta situación es el capítulo dedicado al Paraguay, y significativamente titulado «La incógnita del Paraguay», en la *Historia de la literatura americana* (1937) del peruano Luis Alberto Sánchez.

Muy poco ha variado, durante los últimos treinta años, la reputación internacional de la literatura paraguaya, a pesar de la aparición, especialmente en el exilio, de novelas y cuentos en calidad artística comparables a la producción narrativa hispanoamericana de esos años. Tal es el caso de obras como *Follaje en los ojos* (1952) de José María Rivarola Matto, *La Babosa* (1952) de Gabriel Casaccia y *El trueno entre las hojas* (1953) de Augusto Roa Bastos, cuyo valor literario lo atestiguan tanto su difusión en el exterior como los trabajos críticos de que han sido objeto¹⁸. No obstante, prevalece aún el consenso negativo implícito o explícito en las omisiones y opiniones de críticos hispanoamericanos muy conocidos¹⁹. Si bien tales ideas tienen su correlato objetivo hasta bien entrado este siglo en que, sin duda, hay una escasez literaria en el Paraguay, hoy día ya han pasado a integrar la serie de opiniones obsoletas sobre la realidad literaria paraguaya.

—20→

No se trata aquí de desmentir el hecho objetivo de la escasez literaria de la primera mitad de este siglo, sino de comprender el porqué de tal situación. A menudo tanto críticos como historiadores de la literatura latinoamericana se

han limitado a recoger y divulgar datos puramente cuantitativos -cantidad de novelas o cuentos publicados en un determinado período de tiempo- sin detenerse a investigar el contexto histórico-político-social dentro del cual se han producido tales obras. Creemos que este contexto es de suma importancia en el caso de Paraguay, ya que su influencia en la producción literaria afecta no sólo la cantidad -la escasez para los primeros cincuenta años de este siglo- sino también la calidad literaria, la temática predominante y su elaboración artística. Más aún, la íntima relación que siempre ha existido entre la realidad histórico-política y las letras paraguayas, influye y determina la predominancia de ciertos «géneros»²⁰ en épocas determinadas. De ahí que resulte ineludible aludir al entorno histórico-político de 1900-1940 para comprender el porqué de la gran producción ensayística de tipo historiográfico de ese período por un lado, y la poca producción literaria por otro²¹.

En su *Breve historia del Paraguay*, Efraím Cardozo -una de las figuras más importantes de la historia política y cultural del Paraguay contemporáneo- afirma que muy temprano nace en Paraguay la conciencia histórica. «Los conquistadores comprendieron que había un sentido en los acontecimientos ocurridos desde que pisaron tierra paraguaya, y procuraron salvarlos del olvido», expresa dicho escritor, y agrega: «De aquí que una de las primeras y más importantes manifestaciones culturales de la comunidad establecida a orillas del río Paraguay, fuera la historiografía»²². Lo anterior establece cuándo nace la preocupación historiográfica en Paraguay. También está allí implícito el porqué de dicha preocupación y se vislumbra ya la íntima relación que existirá desde entonces entre el acontecer histórico-político y las letras paraguayas. Efraím Cardozo afirma que «pocas conquistas se hicieron como la del Río de la Plata, con un plan conocido y tanto afán de perduración»²³. Este deseo de los conquistadores, cualquiera fuera su rango, de querer permanecer en la memoria de las generaciones venideras, determina entonces el que no hubiera época sin un gran número de historiadores. De ahí que abunde material historiográfico: específicamente la crónica en la época colonial y el ensayo a fines del siglo pasado y principios del nuestro.

Antecedentes histórico-políticos



Un recuento rápido de los acontecimientos históricos más sobresalientes de la historia paraguaya y sus consecuencias inmediatas servirá para dilucidar, aunque sea en parte, el problema de la escasez literaria a que aludimos líneas arriba. Muy poco tiempo después de la independencia política (1811) y cuando se espera encaminar al país hacia las sendas de la cultura²⁴, el doctor José Gaspar Rodríguez de Francia, miembro de la junta gubernativa que se forma como consecuencia de la revolución independentista, logra inicialmente que se le nombre dictador provisional (1814-1816) y perpetuo después (1816-1840). Aunque durante su gobierno el país florece económicamente, se elimina el desempleo y reina allí el orden más absoluto²⁵, la eliminación sistemática de toda posibilidad de manifestación artística y espiritual tendrá, en el plano cultural, consecuencias nefastas para el futuro. Suprime primero el Seminario -que fue, desde su fundación en 1783, el principal centro cultural del país- y los conventos después, terminando así con todos los institutos de enseñanza superior entonces existentes. Durante los veintiséis años del gobierno de Francia, el enclaustramiento paraguayo fue total: nadie podía salir o entrar al país, excepto como cautivo. Es justo señalar, sin embargo, que mientras el resto de América se debatía en ese entonces entre la anarquía y la revolución, el Paraguay vivía en paz y tranquilidad.

A la muerte de Francia, tras un breve período de inestabilidad gubernativa, sube al poder don Carlos Antonio López -primero como cónsul y luego como presidente-, quien dirige el país hasta su muerte (1841-1862). Saca al Paraguay de su aislamiento fomentando el comercio internacional y dando gran impulso a la vida intelectual. Crea, entre otras cosas, la Academia Literaria (1841), la Escuela de Derecho (1850) y el Aula de Filosofía (1856)²⁶. Su gran labor de reconstructor en el campo cultural, sin embargo, se ve interrumpida por la infausta Guerra Grande o Guerra de la Triple Alianza (1865-1870)²⁷. A la muerte de don Carlos Antonio López, le sucede su hijo Francisco Solano López, quien en 1865 -por paradoja histórica, al tratar de preservar la independencia oriental uruguaya de las pretensiones argentinas- se ve obligado a declarar la guerra a Argentina, Brasil y al mismo Uruguay. Esta

guerra dejará al Paraguay totalmente postrado y arruinado. De los 1.300.000 habitantes con que el país contaba antes —22→ de la guerra, sólo sobrevivieron unos 300.000, en su mayoría mujeres y niños.

Como se puede deducir de lo anteriormente anotado, en un período de cincuenta y seis años (de 1814 a 1870) las élites intelectuales y el proceso cultural fueron dos veces anulados, primero bajo la dictadura del doctor Francia y luego como consecuencia de la Guerra Grande. Quienes no morían peleando, morían de hambre en el país, donde reinaba una espantosa miseria. Y el Paraguay, ya entonces devastado, exhausto y hambriento después de tan larga contienda, prácticamente sucumbe con su jefe y guía -el mariscal Francisco Solano López- el primero de marzo de 1870, cuando se libra la última batalla entre paraguayos y brasileros. Registra la historia que ante la intimación de rendición que le hace el jefe brasiler, Solano López, aunque ya mortalmente herido, no se da por vencido y trata de herir al enemigo con un último golpe de su espada. Muere, sin rendirse, luego de pronunciar sus últimas y enérgicas palabras de «¡Muerdo con mi patria!» y resumir en dicha frase, según la interpreten panegiristas o detractores, grandeza máxima de quien sacrifica su vida por amor a la patria o locura imperdonable de un suicida que no vacila en inmolar a todo un pueblo por su ambición de poder.

¿Qué relación o consecuencia significativa tiene todo lo anterior con la literatura, y específicamente con la narrativa paraguaya? En primer lugar explica la escasez literaria, de obras de ficción, por lo menos hasta principios de siglo, ya que no se puede pedir que se dedique a la literatura un país que luego de cinco años de encarnizada guerra queda con menos de un cuarto de su población. Con el país arruinado, las estructuras sociales y económicas totalmente dislocadas, la situación política caótica, los pocos hombres que quedan deben reorganizar el sistema político-gubernamental. Por otra parte, los mismos hechos históricos determinan la asincronía literaria -en relación con la producción literaria de los demás países hispanoamericanos- de la literatura paraguaya de la época. El aislamiento cultural que vive el Paraguay durante el gobierno de Francia explica que sólo mucho más tarde llegue allí la influencia europea, especialmente la francesa, que a partir de la independencia política

americana, tiene tanta influencia en el resto de América. Tal es el caso del movimiento romántico, por ejemplo, que aunque también llega tardíamente en el sur de nuestro continente, ya en la segunda mitad del siglo se lo atacaba o defendía y había originado el conocido debate entre Bello y Sarmiento en Chile. Similares serán las consecuencias de la Guerra de la Triple Alianza —23→ para con otros «ismos» europeos, como el simbolismo y parnasianismo franceses cuya influencia es enorme en el movimiento modernista iniciado aquí a fines del siglo pasado. Sin embargo, ni aquéllos ni éste influirán mayormente en la producción poética paraguaya sino hasta la segunda década de este siglo cuando ya el modernismo empezaba a morir como movimiento. Tal vez por eso el número de poetas modernistas paraguayos es mínimo y la influencia modernista de muy corta duración.

El derrotero histórico entonces, y en especial los dos hechos señalados -la dictadura de Francia y la Guerra de la Triple Alianza- explican, en gran parte, el doble fenómeno de escasez literaria y de anacronismo con respecto al resto del mundo literario latinoamericano. Corolario de esto último -aunque hasta cierto sentido se trata de una característica general de la producción literaria hispanoamericana de la época- es la falta de continuidad de los «ismos» en el Paraguay de ese entonces.

1900-1947 y otra guerra más...



Comienza el nuevo siglo sin guerras en el frente, aunque en el campo político domina una gran inestabilidad debido a una serie de factores anárquicos, derivados lógicos del período de transición por el cual atraviesa el país al tratar de pasar de un estado de guerras y arbitrariedad política a un estado de democratización nacional. Los años de paz son muy pocos. En la década del veinte arrecia el largo litigio diplomático entre Paraguay y Bolivia que en última instancia va a llevar a ambos países al enfrentamiento armado conocido como Guerra del Chaco (1932-1935)²⁸.

Sin embargo, y a pesar de la anarquía inicial con que empieza la vida política de este siglo, el Paraguay no sufre guerras internacionales por más de 60 años (1870-1932), desde la Guerra Grande hasta la del 32 con Bolivia. Tal vez por esto y porque sólo a fines del siglo pasado surgen los primeros egresados -abogados- de la Universidad Nacional, se vislumbra, alrededor de 1900, una serie de figuras intelectuales de gran influencia en cuanto a la cultura del país. Esta promoción intelectual de principios de siglo que hoy se conoce en el ámbito de la crítica paraguaya como «generación del 900»²⁹, por vivir en las circunstancias históricas que les toca vivir, tiene un quehacer principal — [24](#)→ que, como bien lo expresa Rubén Bareiro Saguier, «consiste en afirmar los valores espirituales de la nación renaciente de la catástrofe»³⁰. De ahí que el nacionalismo tirante a lo fanático que los caracteriza sea, dentro de este contexto, comprensible y lógico, y de ahí también que dicho nacionalismo busque y encuentre en los guías de la patria al «héroe-guía» o prototipo ideal, resultado éste de un proceso de abstracción, idealización y mitificación de los valores-cualidades nacionales que circulará en su perfección -pero desconectado de toda realidad nacional, social o psicológica- hasta casi mediados de siglo a través de gran parte de la escasa narrativa (de tipo ficción) del período. Ésta es mínima en comparación con la producción historiográfica, pero incluso aquí (*id est*, en la historiografía) es visible el proceso de mitificación arriba señalado.

Para comprender los orígenes de este nacionalismo que se verá reflejado en la creación ensayística y literaria de la hora, debemos recordar que los vencedores de la Guerra de la Triple Alianza habían acusado de barbarie al país vencido. Terminada la contienda y ante el país en ruinas, la tarea más urgente a nivel nacional es la de la reorganización político-institucional. Se deben crear nuevas instituciones en reemplazo de las extinguidas con la derrota. Y en el campo intelectual será necesario reivindicar el pasado. La acusación de barbarie con que los vencedores califican a la patria vencida contradice y pone en tela de juicio el derrotero histórico heroico del pueblo paraguayo desde la época colonial³¹. Toca entonces a la intelectualidad del momento estudiar el pasado nacional para reivindicar o a veces criticar el

derrotero político de los guías de la nación: Gaspar Rodríguez de Francia, don Carlos Antonio López, Francisco Solano López... De ahí el predominio, durante los primeros cuarenta años de nuestro siglo, del ensayo histórico o la historiografía en general. De allí también que los escritores de esa época sean casi todos, en mayor o menor grado, historiadores.

Se examina y, a menudo, se pone en tela de juicio la actuación política y responsabilidad histórica de esos hombres claves del siglo pasado. Se los procesa, se los acusa y ataca, se los reivindica, según puntos de vista diversos. Tal es el caso, por ejemplo, del líder de la Guerra de la Triple Alianza, Francisco Solano López. En sendos ensayos se lo acusará de haber engendrado y ser causa de los males presentes del Paraguay y en otros se lo exaltará hasta convertirlo en un verdadero mito nacional³². No resulta muy difícil deducir, teniendo en cuenta la situación psicológica de un pueblo física y espiritualmente —25→ derrotado por una gran guerra, que una versión de ese momento histórico en que se exalte su heroísmo junto al de su líder, sea de inmediato aceptada. Se convierte así el mariscal Francisco Solano López en la figura más venerada del Paraguay.

Además de la reivindicación de los guías del pasado, del escrutinio de la historia patria en busca de una continuidad nacional, el presente también ocupa gran parte de la historiografía de la época: la situación con Bolivia llena muchas páginas relativas a la defensa de los derechos paraguayos sobre los territorios chaqueños pretendidos por el país vecino. Los defensores jurídicos del Chaco forman entonces parte de esta generación del 900. Hay que recordar que cuando el país se empieza a recuperar de los desastres de la Guerra Grande, Bolivia reclama al país vencido sus derechos -históricamente inexistentes- al Chaco.

En 1932 empiezan las hostilidades militares por parte de Bolivia. En cuanto a estrategia militar, desde el principio resulta obvia la superioridad paraguaya³³. La guerra se prolonga hasta mediados de 1935 en que empiezan las gestiones de paz a través de un grupo mediador con sede en Buenos Aires. Se acuerda el fin de las hostilidades pero en la conferencia de Paz (reunida más tarde,

también en Buenos Aires) se decide no acordar al Paraguay todos los frutos de su victoria, desconociendo su calidad de país vencedor. Paraguay rechaza la propuesta de arreglo según la cual debía ceder a Bolivia parte del río Paraguay y cerca de la mitad del Chaco. Pero tres años más tarde, en 1938, cuando finalmente se diseña un tratado de límites en el cual la posición jurídica e histórica del Paraguay queda parcialmente salvada, éste acepta la propuesta y firma el tratado definitivo de paz y de límites. Bolivia queda desde entonces excluida del litoral, pero se le asegura libre tránsito y un puerto libre sobre el río. Importa señalar dos aspectos derivados de ese conflicto diplomático-militar pues directa o indirectamente ambos influirán más tarde en la producción literaria del país. En primer lugar, reiteremos que aunque en lo militar el Paraguay sale con todos los banderines de la victoria, no se le reconoce su condición de país vencedor sino a medias, después de tres años de negociaciones diplomáticas y no sin antes asegurarle a Bolivia un puerto sobre el río Paraguay. Y en segundo lugar, a pesar de que el Paraguay recupera el territorio chaqueño (antes ocupado por la ofensiva boliviana), se halla en estado crítico, tanto en sus recursos económicos como humanos. De los 140.000 movilizados, unos 36.000 murieron en el Chaco.

—26→

Esta situación político-económica se proyecta en el Paraguay hasta fines de la década del 30. Si bien no se pueden comparar ni en términos económicos³⁴ ni en cuanto al saldo humano los resultados de la Guerra Grande (que deja al país totalmente agotado y militarmente derrotado) con la situación resultante de la Guerra del Chaco (en que Paraguay, no obstante la postración económica en que queda sale vencedor en la contienda), existe cierto paralelismo en las consecuencias más obvias de ambas sobre la narrativa: a) prácticamente la anulan, ya que la coyuntura político-económico-social no favorece su florecimiento, mientras que b) al mismo tiempo se multiplica la actividad historiográfica. La historiografía se impone como «género» predominante, primero para reivindicar y corregir la historia «verdadera» del período de la Guerra Grande y luego para continuar la defensa de los derechos paraguayos sobre el Chaco.

La ficción narrativa, queremos enfatizar, es en realidad mínima durante este período. Llama la atención, si sólo consideramos este dato objetivo, que el Paraguay, tan rico en experiencia histórica, no haya cristalizado esa riqueza experiencial en una sólida narrativa crítica, cuestionante y consciente del problema nacional, como ha sucedido en México, por ejemplo, después de la Revolución (1910-1920). Ésta ha suscitado, en las letras mexicanas, novelas tan conocidas como *Los de abajo* de Mariano Azuela, *El águila y la serpiente* y *Memorias de Pancho Villa* de Martín Luis Guzmán, *La vida inútil de Pito Pérez* de José Rubén Romero, *Campamento* de Gregorio López y Fuentes... Y más recientemente *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes y *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska, también constituyen frutos cuestionantes y enjuiciadores de aquel conflicto histórico. Paraguay no ha producido una novelística similar. Sin embargo, los datos objetivos fuera de un marco de referencia, de un contexto real, no sirven para mucho. Por eso, frente a los datos arriba apuntados debemos tener en cuenta que el saldo humano de la primera guerra no estaba en condiciones de dedicarse a la literatura, ya que la situación económica desastrosa en que había quedado el Paraguay obligaba a utilizar todos los recursos habidos y por haber para la labor de reconstrucción y repoblación del país. Algo similar sucede durante e inmediatamente después de la Guerra del Chaco. Aunque entonces el país tenía ya un número considerable de escritores, éstos concentraban sus esfuerzos, por las razones ya señaladas, en trabajos de tipo historiográfico primordialmente, y además, porque a eso les inclinaba su formación en —27→ las ciencias sociales. Los escritores más importantes de la época son en su mayoría abogados. Anotemos que la primitiva universidad sólo contaba con las facultades de derecho y ciencias médicas hasta muy entrada la década del 30³⁵.

Si bien no florece en Paraguay un ciclo narrativo, similar al mexicano, en torno a los dos grandes conflictos históricos -la Guerra Grande y la del Chaco-, existen varias obras, en su mayoría de tipo biográfico o autobiográfico, cuyo contenido alude directamente a la guerra paraguayo-boliviana. Dichas obras documentan o reflejan las experiencias personales de varios protagonistas del

conflicto -figuras líderes algunos³⁶- y un cierto número de ellas son de indudable calidad literaria³⁷, pese a lo cual resulta difícil su clasificación dentro de una categoría literaria, por haber sido concebidas más bien como documentos de época que como obras de ficción *per se*. Por otra parte, se las acepte o no como parte de la producción narrativa de la época, sigue vigente el hecho de que en comparación con la enorme cantidad de trabajos historiográficos, la narrativa es mínima. ¿Cuáles son las circunstancias históricas que en esta época minimizan y retardan dicha producción narrativa?

Desde 1936 hasta el presente el control político-gubernamental paraguayo pasa paulatinamente a estar totalmente dominado por el sector militar. A partir de esa época se suceden una serie de golpes militares con breves intervalos de gobierno civil. Como resultado de estos golpes se empieza a producir un movimiento migratorio -hacia el exterior- que alcanza dimensiones considerables ya a principios de la década del cuarenta, cuando a consecuencia de otro golpe (1940) abandona el país un número muy elevado de intelectuales, profesionales liberales, y dirigentes estudiantiles y sindicales. Este desplazamiento de la intelectualidad paraguaya hacia el exilio y la situación represiva que se va afirmando y haciendo condición «normal» dentro del país, tendrá consecuencias significativas en la historia de la literatura paraguaya, especialmente dentro del género de la narrativa, con la aparición, en el exilio, de una serie de obras -entre las que se cuentan *Hijo de hombre* y *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, *La Babosa* y *Los exiliados* de Gabriel Casaccia, *Ojo por diente* de Rubén Bareiro Saguier, *General General* de Lincoln Silva, etc.- cuya temática, altamente crítica, gira en torno a la situación interna paraguaya. Consecuencia de lo anterior es que dichas obras sólo pueden publicarse fuera del país, debido a la censura -explícita o tácita- y autocensura vigentes intrafronteras.

En 1947 se produce en Paraguay una revolución civil que inicia un proceso migratorio masivo, hasta hoy el más largo de su historia, y que lleva al exilio -entre los miles de paraguayos que se ven forzados a dejar su patria- a un número muy grande de la intelectualidad del país. Para comprender mejor cómo, cuándo y por qué surge la producción del exilio, una de las consecuencias culturales más significativas de este éxodo intelectual, se hace aquí necesaria una somera recapitulación de los sucesos histórico-políticos inmediatamente anteriores a dicha revolución.

En 1939, buscando una conciliación entre el militarismo, de auge cada vez mayor, y los partidos políticos, el ex líder del ejército chaqueño, general José Félix Estigarribia, es elegido presidente de la república. Su gobierno dura muy poco ya que en 1940 muere en un accidente de aviación. Sin embargo, en su corto período empieza la cooperación económica de los Estados Unidos. Su política pronorteamericana ocasiona resentimientos en el nacionalismo militar. Debemos recordar que en ese mismo período el militarismo nacionalista argentino se adueña del poder en la Argentina y propicia una política de neutralidad en la Segunda Guerra Mundial y de simpatía hacia el Eje. Por su parte, los éxitos bélicos alemanes empiezan a suscitar verdadera admiración del grupo militar paraguayo. Con el propósito de frenar la anarquía naciente, y para enfrentar los peligros de la penetración nazi, Estigarribia decide implantar un estado fuerte. Da un golpe de estado, a principios del cuarenta, dejando en suspenso la Constitución por un período de cerca de cinco meses. A mediados de año sanciona una nueva Constitución acordando mayores poderes al presidente y proclamando la preeminencia del Estado en la economía. Aprobada y jurada dicha Constitución, ésta no llega a estar en vigor ni siquiera un mes debido a la muerte de Estigarribia, ya que su sucesor, el general Higinio Morínigo, establece un gobierno modelado sobre la Italia fascista y hace tabla rasa con la Constitución del 40.

Este nuevo régimen inculpa directamente al sistema liberal individualista como principal causante de la anarquía política y miseria económica del país, y

con él comienzan las persecuciones políticas más encarnizadas desde la época del doctor Francia. Las represiones alcanzan a miembros de los dos partidos tradicionales: los liberales (más enconadamente perseguidos) y los colorados. Poco a poco Morínigo permite —29→ la infiltración del partido colorado, mejor dicho, del sector llamado «guión rojo» -el ideológicamente más afín a la metodología de la violencia- que desde años antes trataba de convertir a dicho partido en una fuerza autoritaria. Sin embargo, a esa coalición militar-guionera se opone el sector democrático del partido colorado, al cual, como consecuencia de la nueva situación mundial creada por la victoria de los aliados en la guerra mundial, se une gran parte de la oficialidad joven y los partidarios del coronel Franco que se constituyen en el partido febrerista. A la época de auge nazi que favorecen los designios del gobierno militar vigente, sigue el descrédito de éste debido a la victoria aliada. Se produce una sublevación de la oficialidad joven en 1946 y se constituye un gabinete de coalición integrado por militares, colorados y el recién formado grupo febrerista. Muy pronto este gobierno de coalición queda en suspenso pues terminado el riesgo que llevó a su formación, los febreristas son desalojados y quedan en el poder los colorados (con predominio del sector «guión rojo») y los militares. Con el avance colorado peligra la hegemonía militar y lleva a una sublevación, en marzo de 1947, a la cual se adhieren los revolucionarios que prometen elecciones libres y la democratización del país, siendo apoyados por liberales, febreristas y comunistas.

Fracasa, no obstante, el movimiento revolucionario y restablecido el grupo coaligado militar-colorado al poder, siguen dos años de anarquía, golpes de estado y trágicas represiones. Se suceden los golpes y finalmente, en 1949, triunfa el sector democrático del partido colorado que se mantiene en el gobierno hasta que otro golpe, en 1954, lleva al poder al general Alfredo Stroessner, cuya dictadura ya ha completado su tercer decenio. A pesar de que con la revolución del 47 termina uno de los períodos anárquicos más inestables del país (que en un año cuenta con cinco presidentes sucesivos), el gobierno actual prohíbe toda oposición y sigue la persecución indiscriminada a descontentos colorados, liberales y febreristas. Consecuencia inevitable y

trágica de dicha situación es el destierro forzoso de millares de paraguayos. A la emigración por razones políticas se suma la de motivación económica y ambas constituyen el éxodo masivo paraguayo de mayor envergadura en su historia. Hoy día la tercera parte de la población de Paraguay -cuya densidad de población por kilómetro cuadrado ha sido siempre bajísima³⁸- se encuentra en el extranjero.

La emigración, en especial la de carácter económico, se concentra en las zonas limítrofes argentinas y brasileras. Hasta allí llegan, por ejemplo, los «peones golondrinas» (equivalentes a los «espaldas mojadas» —30→ mexicanos) que van a las provincias argentinas cercanas para la cosecha del algodón. La migración rural que se produce en estos años es motivada tal vez más por razones económicas que políticas, aunque indirectamente a menudo prive el factor político. Ser amigo, conocido, pariente o en algún momento haber dicho algo a favor de un «perseguido político» es causa suficiente para ser desterrado de inmediato, encarcelado o torturado. Los exiliados políticos propiamente dichos también pasan a aumentar la población de estas ciudades limítrofes aunque muchos llegan hasta Montevideo o Buenos Aires. Esta última cuenta, en la actualidad, con una enorme población de paraguayos y concentra un número también elevado de intelectuales y activistas políticos exiliados. Dicha situación tiene gran relevancia en el carácter que ha tomado la narrativa del exilio y provee uno de los temas más recurrentes (*id est*, el del exilio) en las obras de los escritores paraguayos que escriben y viven en ese medio que es en todo -en lo geográfico, social, económico, político e intelectual- diferente al de su país natal.

Si bien el factor económico y el político son los dos móviles principales que motivan esta realidad del exilio, el hecho de que la gran mayoría de los emigrantes no haya optado por volver a su país como consecuencia de la crítica situación económica por la que vienen atravesando tanto la Argentina como el Uruguay en los últimos años, prueba, o por lo menos enfatiza el carácter prominente del factor político. Esto último, es decir la vigencia de la motivación política en la irreversibilidad del fenómeno migratorio, se puede observar tanto en la trayectoria personal como en la producción escrita de los

intelectuales que optan por el exilio (voluntario o forzoso) y quienes en su gran mayoría abandonan el país por razones políticas. En esto el intelectual paraguayo forma parte de una larga tradición de la intelectualidad latinoamericana que desde la independencia política de América ha participado activamente en el derrotero histórico-político de sus respectivos países. Las obras paraguayas escritas en el exilio constituyen una variedad genérica extensa que incluye tanto poesía como ficción, trabajos ensayísticos históricos como partidistas. Así por ejemplo, y para mencionar sólo algunos nombres, Herib Campos Cervera -el representante máximo de la poesía de la posguerra del Chaco- escribe en el exilio sus poemas más conmovedores, cuya temática descubre la realidad hiriente y desgarradora del poeta exiliado. Campos Cervera muere en el exilio. Otro gran poeta, Elvio Romero, continuador en todo de aquél, hoy vive y escribe en el exilio. —[31](#)→ Rubén Bareiro Saguier, poeta, cuentista y crítico, se suma igualmente a la línea de destacados escritores que desde el exilio recuperan en sus obras el doloroso drama humano de su realidad nacional. Y Justo Pastor Benítez, figura importantísima de la intelectualidad paraguaya, escribe sus obras más conocidas en el destierro^{[39](#)}.

En cuanto a la narrativa, abundan en este período los intentos de comprensión y explicación del fenómeno paraguayo desde diversos ángulos. A esa categoría pertenecen las obras de Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos -los dos autores cuya novelística será el centro de nuestro trabajo- como también la narrativa de Rubén Bareiro Saguier y Lincoln Silva, para nombrar sólo a los narradores más prolíficos del exilio^{[40](#)}. En fin, el drenaje intelectual que ha sufrido el Paraguay en los años posteriores a la Guerra del Chaco, pero en especial a partir de la Guerra Civil de 1947, sumado a la situación política imperante dentro del país y a las condiciones de represión y censura en que se ve obligado a trabajar el escritor que escribe intrafronteras, explican en gran parte -y en especial para las tres últimas décadas- las dos caras de la moneda: por un lado la pobreza cuantitativa y cualitativa de la producción literaria interna, y por otro la relativa riqueza -tanto en cantidad como en calidad- de la del exilio. Es justamente por las razones arriba mencionadas que la literatura concebida, producida y publicada fuera, libre de las constricciones y

limitaciones forzosas a que se ve obligado el escritor de dentro, se ocupa de recoger dicha realidad y de expresarla literariamente. El escritor del exilio observa su país de manera nostálgica pero al mismo tiempo crítica, y su obra inevitablemente capta y transmite, de un modo u otro, tanto el drama colectivo nacional como el más íntimo de su condición de exiliado.

En síntesis, si bien una aproximación histórico-política al fenómeno de la producción literaria de cualquier país tiene obvias limitaciones desde un punto de vista crítico, puede constituir, sin embargo, un método valioso y necesario para la justa apreciación de ciertos datos objetivos, que juzgados fuera de contexto podrían llevar a conclusiones equívocas o falsas. Tal es el caso del problema de la escasez literaria paraguaya. Sólo investigando el derrotero histórico del Paraguay hemos podido encontrar una explicación lógica, aunque necesariamente incompleta⁴¹, del por qué de dicha escasez literaria. A su vez, ese mismo derrotero histórico explica el hecho, aparentemente casual, de que en dos géneros tan distintos -como son la historiografía de las primeras cuatro décadas de este siglo y la narrativa del exilio de los últimos treinta años- predomine, de manera significativa, un —32→ tema único y obsesivo: el de la realidad paraguaya, mitificada, por razones de patriotismo en el primer caso, y desmitificada, también por amor a la patria lejana, en el caso de la narrativa del exilio.

—33-35→ —[36]→ —37→

△▽

2. Hacia la narrativa del exilio

△▽

Narrativa paraguaya siglo XX: Algunas coordenadas significativas

En el primer capítulo quedan bosquejadas las causantes histórico-políticas principales que explican en parte el atraso relativo con que se ha venido desarrollando la literatura paraguaya. Sería absurdo, sin embargo, pretender

explicar una situación cultural determinada en base a hechos históricos o políticos exclusivamente: el fenómeno cultural es producto de una compleja interrelación de factores muy diversos entre los que se cuentan los dos arriba mencionados. No obstante, en el caso de Paraguay, por el tremendo impacto que ciertos acontecimientos históricos han tenido en todos los órdenes de la vida nacional, es necesario aislarlos, como lo hicimos en el capítulo anterior. Conviene señalar ahora tres hechos concretos por su gran influencia en la producción literaria de las primeras cuatro décadas del siglo.

En primer lugar, debido a la escasez numérica de guías intelectuales que sobreviven a la Guerra Grande, quienes toman las riendas del país en su época inicial de recuperación y reconstrucción económico-institucional son, en su mayoría, miembros de una minoría culta que se había formado en el extranjero (especialmente en Argentina o Europa). Derivado lógico de esto es la dificultad de adecuación inicial de los principios de gobierno diseñados por estos hombres de formación filosófica y literaria europeas a un medio empobrecido y de cultura aún muy precaria, lo que a su vez contribuye a la inestabilidad política del momento, muy poco propicia para los productos del espíritu. El problema nacional concentra la atención y el —38→ esfuerzo del elemento intelectual. Debido a lo anterior, se produce una unilaterización de las actividades intelectuales centradas en una controversia histórico-política en torno a la catástrofe del año 70 y al presente de reconstrucción nacional. El resultado inmediato, para las actividades de orden literario, es que el predominio de dicha polémica resta interés a las demás manifestaciones culturales. Abunda el material historiográfico -documentos, discursos y escritos en torno al problema nacional, ensayos históricos, apologías y diatribas de los grandes conductores de la patria- y la literatura *per se* pasa a segundo plano, como actividad dependiente y al servicio de la patria.

En segundo lugar, la enorme pérdida humana trae, como primera consecuencia catastrófica para la literatura nacional, la pérdida de tradiciones y leyendas que es sabido han servido de inspiración a tantas otras narrativas. Pero si bien ese hecho apunta directamente a la pobreza de contenido y de estructuración formal de la narrativa de la época, tal vez más negativa es la

consecuencia de carácter psicológico que la gran derrota y la merma humana producen en el espíritu nacional. Consciente de este problema, el elemento intelectual trata de solucionarlo fomentando un nacionalismo extremo tirante a lo fanático a través de una reinterpretación de los hechos y derrotas pasados y de una revaloración de los héroes nacionales a lo largo de coordenadas idealizantes. Desgraciadamente, la idealización de lo nacional desemboca, en el caso de Paraguay, en una «falsificación de la historia» que luego, al incorporarse (la historia) a la literatura, constituirá, además de tema o motivo, una verdadera consigna patriótica con todas las consecuencias negativas que de allí derivan: cierra el paso a la crítica y, paralelamente, a la creación en sí, ya que «todo signo o elemento constitutivo de lo nacional en su plano externo fue objeto de una creciente sobrestima, colocándose *ipso facto* fuera de toda posible objeción o censura»⁴². En cuanto a su efecto en el quehacer literario, lo explican muy bien Josefina Plá y Francisco Pérez-Maricevich, dos conocidos estudiosos de la literatura paraguaya. Señalan dichos críticos que:

Esta valoración de los signos externos de lo nacional, ceñida al principio [...] a los límites de la historia y la política, halló en períodos posteriores acomodo y justificación en el plano literario, al identificarse con las corrientes americanistas que preconizaban con fervor también creciente la revalorización de lo propio americano en —39→ literatura: indigenismo, nativismo, criollismo. *Lo que en estas corrientes fue: en unos casos reactualización; afirmación inédita en otros, de los temas del dintorno, en busca de una definición de lo americano, acá se convirtió en la simple exaltación de [...] signos externos; y ésta gravitó sobre la creación en forma implícita, pero efectiva, imponiéndole a priori sus patrones*⁴³. (El énfasis es nuestro.)

La circunstancia histórico-social dificultó entonces la aparición de una novela indigenista o criollista paraguaya que sí llegó a florecer -incluso con contenido crítico- en tantos otros países⁴⁴.

Finalmente, los tres narradores que aparecen en la década inicial del siglo - y cuya obra inicia, según consenso crítico generalizado⁴⁵, la narrativa nacional-son extranjeros. Ellos son los argentinos Martín Goycochea Menéndez (1875-1916) y José Rodríguez Alcalá (1875-1958), y el español Rafael Barrett (1877-1910). No obedece al azar el que la narrativa paraguaya se inicie con las obras de tres escritores extranjeros y de que ellas constituyan lo más rescatable y respetable que se haya escrito en el país⁴⁶ hasta la aparición de la narrativa contemporánea cuyos más distinguidos representantes, Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos, desarrollan la mayor parte de su narrativa en el exilio⁴⁷. La concentración de las energías del elemento intelectual del país al mejoramiento de la situación económico-institucional explica, en gran parte, lo anterior. Estos tres escritores, en principio independientes y no partícipes en la polémica histórico-política, pueden asumir cierta posición de perspectiva - mientras no se vean influenciados por la campaña nacionalista- en tanto que dicho perspectivismo resulta impracticable para los escritores o posibles escritores nacionales que, envueltos activamente en la controversia del momento, consideran el quehacer literario una consigna patriótica y una actividad secundaria con respecto a otros campos como el de la historia o la sociología.

La suma de circunstancias histórico-sociales y político-económicas existentes dentro del país (que inevitablemente tocan al escritor-productor, como veremos en la tercera parte de este capítulo) explican entonces, y en nuestro caso confirman, una de las hipótesis implícitas en este trabajo, y es que la pobreza cuantitativa y cualitativa de la literatura paraguaya, si bien un hecho en sí, es consecuencia directa de una serie de circunstancias socio-económicas e histórico-políticas. Mencionaremos brevemente el derrotero literario de los tres —40→ escritores antes mencionados por iniciar ellos las dos tendencias temático-ideológicas predominantes en la narrativa paraguaya de este siglo: una tendencia conservadora-idealizante que abarca en especial la

producción de las primeras cuatro décadas pero que se continúa en el presente, y otra de tipo crítico-realista que por razones extraliterarias sólo ganará numerosos adeptos a partir de los años cincuenta, especialmente entre los escritores del exilio.

Martín Goycochea Menéndez es, entre los tres, quien más éxito tuvo en su época ya que se plegó al espíritu de su generación y en sus cuentos describió las glorias heroicas de la Guerra Grande. Su perspectivismo posible se diluyó al verse totalmente inmerso y partícipe de este espíritu mitificador creado por miembros de su generación y desde tal circunstancia hizo una literatura tan nacionalista como la mayoría de ellos. Es al otro argentino, José Rodríguez Alcalá, a quien el Paraguay debe *Ignacia* (1906), su primera novela conocida. Se trata de una novela de tipo costumbrista-sentimental que además de ser la primera, origina una vertiente temática que se prolonga hasta el presente.

Rafael Barrett inicia la narrativa de tipo crítico-social cuyas preocupaciones y temática, avanzadas para su época, sólo serán retomadas mucho más tarde, como lo indicamos arriba, por la narrativa contemporánea y especialmente por la del exilio. Señala Hugo Rodríguez-Alcalá que en su obra, Barrett «traza con admirable estilo cuadros memorables y con la segura intuición de un gran artista se apodera de la realidad paraguaya para hacerla servir a los fines estéticos de su ficción puesta al servicio de ideales humanitaristas»⁴⁸. Sin embargo, y por la misma razón que sus contemporáneos alaban la obra de exaltación nacionalista de Martín Goycochea Menéndez, el escritor español «no hizo escuela entre sus coetáneos porque para éstos el quehacer generacional no era la crítica social sino la exaltación de los valores positivos de la nacionalidad»⁴⁹.

Una incursión rápida en lo que va de este siglo de narrativa paraguaya demuestra que entre las tendencias existentes, tres son las más prominentes, aunque su delimitación temporal no siempre sea muy fácil, debido en primer lugar a que ciertas tendencias se mantienen o reaparecen de manera discontinua a lo largo de un período o ciclo temporal, y en segundo lugar, porque dos o más tendencias coexisten de manera complementaria en un

mismo ciclo, como veremos sucede en los años veinte con la aparición de algunas obras de carácter modernista dentro de un ciclo mayor de predominancia costumbrista-idealizante. —41→ Las tres tendencias aludidas serían, en orden más o menos cronológico de aparición y predominio: la conservadora-idealizante, la modernista y la crítico-realista.

Con pocas excepciones, las más o menos doce obras literarias rescatables aparecidas durante las primeras cuatro décadas de este siglo caen dentro de las estéticas romántico-modernistas, aunque a falta de una tradición literaria dentro del país, esta narrativa refleja más los vicios que los logros de dichas corrientes. Del romanticismo, la forma costumbrista será perpetuada incluso hasta hoy y el sentimentalismo excesivo dificultará toda posibilidad de equilibrio espiritual dentro del mundo narrativo. Del modernismo heredará -además de la incursión breve por temas exóticos y de la exhibición de todo el elenco de seres decadentes- una retórica pomposa pero pobre y estéril que servirá los fines de idealizar (léase «falsificar») la realidad, pero dificultará más adelante la tarea de recobrar y expresar esa misma realidad.

Por otra parte, recordemos que la generación del 900, compuesta por los escritores -ensayistas, políticos, literatos, historiadores- que surgen a principios de siglo, promoverá en las letras la mitificación de los héroes nacionales y la idealización del paraguay, especialmente del campesino como encarnación del sufrimiento de la raza. Al mismo tiempo, dicha incursión en la historia, especialmente en el pasado inmediato, para rescatar -mitificados o idealizados- ciertos episodios o personajes de ella, tendrá una doble consecuencia: crear lo que Pérez-Maricevich denomina «la ficcionalización de la historiografía y la historificación de la ficción»⁵⁰, ambas con consecuencias negativas tanto para el campo de la historia -que pierde en dicho proceso su esencia primordial como género, la de tender a la objetividad de los hechos- como para el de la ficción, que pierde su independencia imaginativa al verse limitada temáticamente y subordinada a fines extraliterarios. Sufre así el nivel estético, y esto, unido al carácter secundario que entonces se le asigna a la función literaria en sí, dificultará el tránsito progresivo hacia la narrativa contemporánea. En realidad lo que se da en Paraguay es más bien un

progreso a saltos, en donde la renovación literaria y el pasaje a la contemporaneidad son el resultado de un proceso doble y paralelo: una toma de conciencia de la realidad por parte del escritor y al mismo tiempo una actitud diferente -ética y —42→ estéticamente asumida- frente a la función del escritor. Es recién a partir de la década del cincuenta cuando la tendencia crítico-realista inaugurada por Rafael Barrett a principios de siglo llegará a constituir una corriente dentro de la narrativa paraguaya.

La división tripartita en períodos de tendencia conservadora-idealizante, modernista y crítico-realista, no obstante, es relativamente arbitraria y nos sirve sólo para caracterizar, *grosso modo*, diversas etapas de la producción literaria de este siglo en lo que consideramos un rasgo preponderante. Hasta fines de la década del treinta predomina la mistificación, resultado de la mitificación de lo nacional. Termina dicho predominio con la aparición de *El Guajhú* (colección de cuentos de Gabriel Casaccia) en 1938, obra en donde se da el que en paz descansa a la visión idealizada y estereotipada del campesino paraguayo, totalmente falsa, pero de circulación corriente en la narrativa de entonces. En la década del veinte, junto a las obras que aluden a la realidad mistificándola y falsificándola, aparecen otras caracterizadas por su evasión de la realidad. Se trata de tentativas de escapar del ambiente opresivo por medio de temas exóticos e irreales por parte de quienes en plena vigencia del nacionalismo -en que la literatura está al servicio del proyecto común de recuperación nacional-intentan, en vano, asumir la estética modernista. Aparecen en estos años, cuentos de carácter exótico y refinado en donde abundan las mujeres fatales, los morfinómanos y todo el elenco de marginados decadentistas asociados con la producción modernista. Este período, sin embargo, dura muy poco, ya que no encuentra lugar ni logra aceptación en el medio cultural del momento. A partir de la aparición de *El Guajhú*, pero de manera más continua⁵¹ a partir de la década del cincuenta, van apareciendo una serie de obras, especialmente en el exilio, que aluden a la realidad tratando de captarla y expresarla de manera crítica. Dichas obras inauguran el período contemporáneo en la narrativa paraguaya.

La íntima relación existente entre el proceso histórico y el desarrollo cultural paraguayos en general -y por ende entre los acontecimientos históricos y el quehacer literario en particular- está implícita —43→ o explícita en los trabajos más serios que hasta la fecha se han escrito sobre periodización de la literatura nacional. Una de las obras más conocidas al respecto es la del doctor Carlos R. Centurión⁵². Éste, al clasificar la literatura paraguaya, lo hace en función del proceso histórico-político del país. El doctor Centurión establece, de esta manera, una relación causal directa entre el hecho histórico y el literario. Si bien dicha clasificación tiene sus limitaciones y puede ser tildada de arbitraria⁵³, revela, por parte del investigador paraguayo, la intuición de una cierta interdependencia histórico-político-literaria en las letras paraguayas.

En cuanto a contemporaneidad literaria, Hugo Rodríguez-Alcalá y Rubén Bareiro Saguier, ambos especialistas en literatura paraguaya, coinciden en señalar la importancia que la Guerra del Chaco ha tenido en la renovación literaria posterior⁵⁴. Indica el último que la literatura paraguaya contemporánea arranca aproximadamente de 1935, como resultado de la tremenda experiencia de dicha guerra que llevó al elemento más consciente de la sociedad a enfrentarse, críticamente, con la problemática nacional. Una parte considerable de la producción literaria empieza entonces a recuperar la realidad nacional según cánones realistas, aunque hay que señalar que en parte de ella sigue vigente, incluso en el presente, la tendencia mistificadora e idealizante antes mencionada.

Estamos en completo acuerdo con la división generacional del crítico y escritor paraguayo en cuanto clasificación de la literatura en su conjunto. Quisiéramos proponer, no obstante, dentro de esta última clasificación, una subdivisión para la narrativa en «narrativa de dentro» y «narrativa del exilio» y ubicar la contemporaneidad para ambas a partir de los años cincuenta. Aunque una y otra se desarrollan paralelamente y tienen características en común que

las distinguen de manera radical de la narrativa anterior, existen asimismo entre ellas grandes diferencias -discernibles tanto a nivel temático como estructural- que justifican su estudio por separado. Por su parte, con excepción de *El Guajú*, recién a partir de los años cincuenta aparecen las tres obras - *Follaje en los ojos*, *La Babosa* y *El trueno entre las hojas*- que el consenso crítico considera claves en el establecimiento de la contemporaneidad en la narrativa paraguaya⁵⁵.

Antes de referirnos específicamente a la narrativa del exilio queremos aludir a ella dentro del contexto mayor de narrativa paraguaya contemporánea (y que comprende también a la producida dentro del país, como queda indicado en el párrafo anterior) y señalar las —44→ características que distinguen a ésta de la anterior. Para ello se hace necesario acudir una vez más a la historia por la decisiva influencia que la Guerra del Chaco ha tenido en la renovación de las letras nacionales. Aquélla tuvo consecuencias muy positivas en el plano literario al promover una toma de conciencia de la realidad nacional que se vio incorporada en por lo menos tres niveles. 1) A nivel temático se empieza a recobrar al hombre y su contorno tal cual son, desnudos en sus virtudes y miserias. El personaje es captado en su totalidad, con sus vicios y grandezas. Se rompe así con la norma hasta entonces prevaleciente y aceptada de captar la realidad en función de coordenadas idealistas. 2) A nivel genérico el quehacer literario adquiere autonomía independizándose de la historia, la política o la sociología con respecto a las que ocupaba lugar secundario y a las que más bien servía durante el período anterior. 3) Finalmente, dicha independencia en la configuración del mundo ficticio influye también en la creación de una conciencia artística y crítica ausentes anteriormente y que se traducirá en modificaciones y experimentaciones de carácter lingüístico, formal, y temático.

El primer punto introduce en la narrativa paraguaya el concepto de «realismo», anteriormente inexistente pero necesario para dar el salto que la colocará en la corriente actual de la narrativa contemporánea hispanoamericana. Al hablar de «realismo» en la configuración del mundo ficticio de la narrativa paraguaya contemporánea, empleamos el término en su

acepción primaria, que alude más a la intencionalidad de expresión literaria de la realidad que a los logros artísticos dentro de la estética realista ya que éstos se ven influenciados por el carácter idealizador de la literatura precedente. En el contexto de esta narrativa, dicho realismo contrasta esencialmente con las características tipificadoras e idealizantes de la producción anterior. Así, en cuanto presentación de los personajes, se independiza de los estereotipos vigentes y esquemas preconcebidos en circulación. Y en cuanto descripción física, deja de enfatizar los elementos exteriores por lo que tienen de típico o pintoresco para empezar a acotar la realidad exterior -física, económico-social, política, etc.- por su papel en la configuración interior del personaje narrativo. La circunstancia histórico-social como condicionante del quehacer humano se instala en la ficción, pero tanto la relativa independencia de ésta con respecto a los esquemas costumbristas, su mayor o menor dosis idealizante, su área de realidades acotadas, como su profundidad crítica, variarán según se trate de la producción de dentro o de la de fuera.

—45→

El segundo punto señalado, o sea el de la autonomía adquirida por la literatura como disciplina independiente de la historia o la sociología, introduce para la narrativa una amplitud temática totalmente inexplorada antes. El abandono de las coordenadas idealistas en función de las cuales la presentación de los personajes carecía de variedad e interés -ya que desembocaba invariablemente en una imagen idílica del paraguayo-, ensancha significativamente la variedad humana en la narrativa contemporánea. A disposición del escritor hay toda una serie de seres en busca de una representación sincera, verdadera, de su realidad: desde personajes históricos cuya humanidad había sido negada por quienes, aunque con buenos propósitos, escondieron sus flaquezas y mitificaron sus grandezas convirtiéndolos en muñecos de cera, hasta el sufriente campesino cuya vida diaria no tiene nada que ver con las imágenes sentimentales recurrentes en la narrativa anterior. La mujer, hasta ahora vista, de manera preponderante, en sus versiones idealizadas -ya sea en su grandeza heroica, «residentista»⁵⁶, o en sus variantes idílico-eróticas- empieza a mostrar su verdadero rostro y a

moverse en una realidad problemática. Paralelamente, el abandono progresivo de los esquemas románticos en la descripción de la realidad circundante -con énfasis en la visión externa, característica del costumbrismo superficial imperante- trae a colación una manera diferente de enfocar dicha realidad, en profundidad, y en relación directa con su elemento humano. En consecuencia, hombre y medio se interrelacionan de manera dialéctica, en contraste con las descripciones paralelas, idealizantes y exageradamente simplistas de la narrativa precedente⁵⁷ que, además de desfigurar la realidad, restaban intensidad a la materia narrativa.

Los grandes problemas del medio se convierten así en material narrativo posible. Entra a la narrativa el hombre o la mujer inmersos en sus circunstancias económico-sociales e histórico-políticas. La realidad del contorno llega acotada en sus diversas áreas problemáticas que incluyen el mundo campesino en sus condiciones laborales varias -en el yerbal, en la estancia, en los ingenios, en los quebrachales, en el río- y la realidad ciudadana o pueblerina en relación también a coordenadas laborales, profesionales y político-sociales. Los grandes acontecimientos y personajes de la historia nacional, hasta mediados de siglo usados en la narrativa más bien como marco histórico de referencia o intemporalizados en el mito, son ahora rescatados en su contexto histórico-político y en su dimensión humana para ser transpuestos artísticamente, con la objetividad posible —46→ resultante de la autonomía que adquiere la labor literaria. La historia entra así en la narración como factor circunstancial determinante del ser nacional y no como mero elemento referencial.

Finalmente, y en tercer lugar, la autonomía relativa que adquiere el quehacer literario en cuanto configuración del mundo ficticio, repercute de manera positiva en el nivel estético y crítico del producto narrativo. Sólo ahora se aclimatan una serie de formulaciones técnicas de la narrativa contemporánea. Tanto en la producción de dentro como en la de fuera del país⁵⁸ se observa un progresivo abandono de los esquemas lineales a favor de estructuras más complejas que incluyen técnicas del film, yuxtaposición de escenas, cortes temporales varios, usos del *flashback*, cambios del punto de

vista, experimentos a nivel lingüístico⁵⁹, etc. Aunque el avance técnico relativo al período anterior es enorme, no se dan aún -especialmente en la narrativa producida dentro del país- técnicas originales. La experimentación y aclimatación de procedimientos varios, sin embargo, es mucho mayor y creativa en la narrativa concebida y publicada en el exilio.

Los rasgos generales de la narrativa contemporánea delineados más arriba caracterizan a la producción contemporánea en su conjunto, aunque es necesario señalar que tanto el grado de aclimatación local o experimentación de técnicas narrativas como la estructuración de las obras varían de acuerdo con la tendencia ideológico-temática que predomina en ellas. En general se ha clasificado esta narrativa contemporánea en dos vertientes: una de tendencia conservadora-costumbrista y otra de tendencia crítico-realista. La primera continúa la línea narcisista predominante en el período anterior aunque cualitativamente la supera al incorporar a la narración las técnicas y estructuración ya mencionadas. La segunda retoma las preocupaciones y espíritu crítico ya vislumbrados a principios de siglo en las obras de Rafael Barrett pero que quedaron trancos al no lograr aceptación interna. Tanto en calidad como en cantidad, esta segunda vertiente supera a aquélla, y teniendo en cuenta las obras de carácter narrativo -cuento y novela- aparecidas dentro y fuera del país (*id est*, en el exilio) hasta el presente⁶⁰, esta división bipartita en obras de tendencia conservadora y crítico-realistas corresponde, casi sin excepciones, a la producción de dentro y de fuera⁶¹. El porqué de esta dicotomía debe buscarse, por lo tanto, en las circunstancias extraliterarias que rodean al escritor-productor y a la obra-producto de dentro y de fuera.

El escritor paraguayo o el «exilio de dentro» *versus* el «exilio de fuera»

Aproximarse a una determinada producción literaria en busca del porqué o de los posibles porqués de ciertas constantes o características generales de ella -sean éstas de índole cualitativa o cuantitativa- implica, entre otras cosas, ahondar en el tiempo tanto diacrónica como sincrónicamente, e investigar las

circunstancias que rodean al escritor y por ende a su producción. Factores diversos, unos de carácter geográfico-histórico, otros de carácter socio-político, coordinadas económicas y culturales en general, afectarán de manera directa al escritor e indirecta a su producción. Creemos que dichos factores extraliterarios merecen un análisis más detallado ya que en el caso paraguayo determinan un cierto contexto de limitación o libertad que varía según el escritor se encuentre dentro o fuera del país y por lo tanto gravitan con mayor o menor peso en su obra. Para nosotros, como para Jacques Leenhardt,

cette production ne saurait apparaître comme une création, c'est à dire comme une manifestation erratique de l'esprit. L'écriture produit des significations, elle en est le tremplin. Elle les manifeste, les fait connaître, mais les conditions nécessaires de ces productions leur préexistent. C'est pourquoi la compréhension des oeuvres littéraires comme productions impose au chercheur de les insérer dans le cadre de ces conditions nécessaires de l'ordre de la pensée, que nous nommons vision du monde. A son tour, chaque vision du monde n'existe à proprement parler qu'en tant que partie intégrante des fonctions sociologiques. Ainsi, comprendre une oeuvre c'est éclaircir son rapport à une vision du monde, et l'expliquer c'est démontrer la fonction de cette vision du monde dans la structure sociologique globale⁶².

Esclarecer esas condiciones preexistentes a la narrativa paraguaya contemporánea es entonces un paso necesario para el doble proceso de comprensión y explicación de la producción de dentro como también de la del exilio.

Entre esas condiciones preexistentes que mencionábamos más arriba y que afectan especialmente al «escritor de dentro», mencionaremos en primer lugar una de carácter demográfico. Para ello van un par de datos aclaratorios. Según un informe reciente del Banco Interamericano de Desarrollo, el Paraguay tiene una población de 2.813.000 habitantes y ocupa un área total de 406.752 kms², lo que nos da una densidad de menos de 7 habitantes por kilómetro cuadrado⁶³. A esta ya escasa densidad se debe agregar el hecho de que la mayor parte de la población es de extracción rural. Esto, unido a lo anterior, influye de manera directa en el mercado literario ya que al ser tan reducido el número de posibles lectores, es mínima la difusión que puede tener el libro dentro del país.

Si agregamos a lo anterior un factor de carácter económico, la falta de medios que se traduce en la ausencia casi total de casas editoriales, entonces aquel ínfimo mercado posible se minimiza aún más debido a los precios exorbitantes de la impresión y por lo tanto del libro editado. Resulta entonces que como los escritores en general no pueden costear la publicación de sus obras, éstas quedan guardadas en manuscritos o son publicadas de manera fragmentaria en algún periódico o en una de las pocas revistas literarias que aparecen de manera irregular⁶⁴. Al no existir prácticamente la empresa editorial, disminuyen también los incentivos posibles -concursos, premios- cuya influencia podría ser muy positiva para la literatura nacional, tanto a nivel cuantitativo como en el plano cualitativo.

Pero no son los arriba mencionados los únicos factores que limitan -y muchas veces anulan- las posibilidades creativas del «escritor de dentro». La política interna tiene gran influencia en el quehacer literario. La censura tácitamente vigente en cuanto a material publicable limita el campo de acción del escritor y desarrolla en él una necesaria autocensura de supervivencia con su gran saldo de frustración que, sin duda, debe afectar de manera negativa su producto final. Por ejemplo, «los efectos de esa privación [de libertad] se hacen patentes, entre otras cosas, en el hecho de que las obras de narrativa en que se da cabida a la denuncia social o simplemente humana, aparecidas desde 1952 hasta 1960, hayan debido hacerlo todas desde el exterior, y que su

aparición haya suscitado una oleada de crítica -llamémosla así, a falta de palabra mejor- tan pobre en la forma como incapaz y tendenciosa en el contenido»⁶⁵. La denuncia social o humana puede presentar un riesgo potencial para un gobierno dictatorial. De allí que éste se valga de todos los medios posibles para suprimirla, o —49→ mejor dicho, reprimirla dentro del país, pero no puede evitar que constituya uno de los ingredientes más importantes de la narrativa del exilio. Con mucho acierto ha señalado R. Barthes la tendencia que predomina en ciertas dictaduras de juzgar la literatura desde criterios políticos⁶⁶. Esto explica, entonces, esa «oleada de crítica tan pobre».

La gravitación negativa que toda esta serie de factores limitantes tiene en la producción narrativa interna, lo resume muy bien el siguiente comentario de Josefina Plá:

Desde 1960, sólo se ha producido en narrativa en hecho críticamente importante: la aparición de *La llaga* (1964) de Gabriel Casaccia, residente en el extranjero. Es cierto que en 1963 un diario local promovió un concurso de cuentos y en 1964 otro de novela corta. El resultado del primero autoriza a establecer que en esta narrativa intrafronteras dominan dos corrientes: la que evade toda alusión al dintorno humano y social por la vía del exotismo, del cosmopolitismo o del irrealismo [...] y la del nativismo, o mejor un «terralismo» en el que medio y personajes aparecen idealizados, *se soslaya el planteo crítico de los hechos* [énfasis nuestro] y se converge así sin proponérselo hacia el narcisismo que constituye la dominante ambiental⁶⁷.

La situación del escritor en el exilio, en cuanto a limitaciones, censuras o represiones de cualquier tipo, es por lo tanto diferente a la de su colega intrafronteras. Lejos de su país, puede aquél expresarse libremente y

desarrollar sin trabas una narrativa de contenido humano, social y político, artísticamente elaborada, significativa y a tono con el momento histórico presente. Es en la obra de estos narradores exiliados -Gabriel Casaccia, Augusto Roa Bastos, Rubén Bareiro Saguier, Lincoln Silva, Rodrigo Díaz-Pérez, etc.- donde vamos a encontrar el planteamiento más fiel y el reflejo más honesto de la problemática nacional actual. Así por ejemplo Casaccia recupera de manera crítica unas dos décadas (más o menos entre 1940 y 1960) de descomposición moral y corrupción política en *La Babosa* y *La llaga* respectivamente, y dedica *Los exiliados* a tocar un tema -el del exilio político- prácticamente inexplorado en la narrativa intrafronteras. Roa Bastos examina el presente y el pasado nacionales a lo largo de coordenadas histórico-políticas en *Hijo de hombre* y en *Yo el Supremo*, donde también desmitifica -y al mismo tiempo humaniza- la figura del doctor —50→ Francia, primer dictador paraguayo y símbolo arquetípico para siglo y medio de historia patria. La dictadura -otro tema prohibido en la narrativa de dentro- está implícita o explícita en el miedo que atormenta a tantos personajes de las obras del exilio. Y se hace directa, en su realidad de cárceles, torturas y persecuciones, en las páginas de *Rebelión después* y *General General*, novelas ambas de Lincoln Silva, el más joven de los cinco escritores arriba mencionados.

Por otra parte, el hecho de que estos escritores escriban o hayan escrito en Buenos Aires (Casaccia y Roa), Francia (Silva y Bareiro Saguier) y Estados Unidos (Díaz-Pérez), centros de experimentación técnico-estructural, tiene, naturalmente, una influencia positiva en la calidad artística de sus obras y las coloca en la vanguardia de la narrativa nacional. Lo irónico de todo esto es que estas obras cuyo común denominador es dar expresión literaria a la realidad paraguaya, cuya preocupación máxima es la problemática nacional y cuyos destinatarios naturales son los paraguayos que protagonizan la historia actual, no pueden llegar al público para el que fueron escritas debido a la censura editorial existente dentro del país. O si lo hacen, entran clandestina y aisladamente, mediatizadas por el mecanismo de propaganda oficialista destinado a desacreditar a los escritores que tienen la osadía de cuestionar el régimen actual o de incorporar en sus obras los problemas del país, tildándolos

de «antipatriotas» (como calificaron a Casaccia luego de publicar *La Babosa*) o de «comunistas» (como lo hicieron en 1972 con Rubén Bareiro Saguier, por haber aceptado el premio que «Casa de las Américas» otorgó en 1971 a su obra *Ojo por diente*).

Por constituir un ejemplo típico de la represión intelectual existente dentro del país y que anula todo posible vislumbre de crítica o denuncia a nivel narrativo, daremos brevemente algunos detalles del conocido caso Rubén Bareiro Saguier. En 1972 este escritor y crítico -que desde 1962 se autoexilia en Francia- es arrestado y puesto incomunicado sólo un mes después de haber sufrido una intervención quirúrgica y cuando aún se estaba recuperando de ella. ¿Su delito? Una falsa acusación -«su activa participación en el comunismo internacional», según comunicado del Departamento de Relaciones Públicas de la Policía de la Capital⁶⁸- y un hecho concreto: el haber escrito una obra premiada un año antes (1971) por dicha editorial cubana. Para apreciar el «calibre crítico» de la lectura oficialista de dicha obra, transcribimos a continuación parte del comunicado oficial destinado a [—51→](#) informar al público sobre el porqué del apresamiento del conocido escritor. Se lee allí que Rubén Bareiro Saguier

es autor de una obra de corte marxista, que dio lugar a que el gobierno de Fidel Castro le otorgara el premio «Casa de las Américas». En esta obra denigra a la República del Paraguay, a su pueblo y sus autoridades, con el lenguaje clásico de la subversión y el odio⁶⁹.

Es este tipo de crítica oficialista, represión y persecución consecuentes lo que dificulta el desarrollo de una narrativa válida intrafronteras. El escritor de dentro, limitado en lo temático por la autocensura necesaria para subsistir en un medio donde la palabra escrita (u oral), cualquiera sea su forma -carta personal, artículo periodístico, cuento, novela- está casi toda controlada, es un

exiliado dentro de su propio país. De ahí que sus obras revelen «el signo de un exilio impuesto por el temor»⁷⁰.

Compromiso social y conciencia artística en la narrativa del exilio



Las limitaciones que el medio político y cultural imponen al escritor de dentro obligan moral e intelectualmente al escritor exiliado a tratar de captar y a denunciar lo que a su colega se le impide. Justamente expresar lo inexpresable dentro del país, transponer a la ficción lo que la tendencia narcisista aún predominante, la censura vigente y las autocensuras resultantes dificultan, es una de las tareas que se ha impuesto a sí misma la narrativa del exilio. Ésta llena los silencios significativos y elocuentes, los temas «prohibidos» y la denuncia o crítica apenas soslayada en la narrativa de dentro⁷¹.

Si la Guerra del Chaco promueve a nivel literario la renovación artística que inicia la contemporaneidad literaria dentro de las letras paraguayas, la Guerra Civil del año 1947 constituye un punto de referencia importantísimo para la narrativa del exilio. Se trata del hecho histórico inicial que, en los treinta años siguientes, lleva al exilio a un tercio de la población del país, y como parte de ella a la serie de escritores cuyas obras forman el *corpus* de la literatura del exilio. No obstante, dicho período no señala el límite temporal inferior de ésta, —52→ ya que el hecho literario en cuanto recuperación de una circunstancia histórico-política determinada, es necesariamente posterior a ella. La narrativa del exilio empieza en la década del cincuenta y se inicia como narrativa contemporánea. Más aún, la narrativa paraguaya contemporánea da sus primeros frutos en el exilio. Recordemos que aquella nace con *El Guajhú*, al romper esta obra con la tendencia narcisista hasta entonces imperante. Y anotemos ahora que dicha obra aparece en 1938, tres años después que su autor, Gabriel Casaccia, se autoexilia en la Argentina.

Forzoso es observar que la narrativa paraguaya adquiere el rango cualitativo necesario para alinearse con la mejor narrativa hispanoamericana del momento con la aparición, en 1952-53, de las tres obras ya anteriormente

mencionadas: *Follaje en los ojos* de José María Rivarola Matto, *La Babosa* de Gabriel Casaccia y *El trueno entre las hojas* de Augusto Roa Bastos. Tienen en común estas obras su carácter crítico-realista, su preocupación por la problemática nacional, la circunstancia temporal de haber sido las primeras en denunciar en forma abierta ciertas llagas sociales, su relativa superioridad técnica y el constituir hitos importantísimos al marcar la contemporaneidad en la narrativa paraguaya.

Una lectura rápida de las obras de carácter narrativo aparecidas dentro y fuera del país después de la Guerra Civil de 1947 apoya las siguientes conclusiones. Mientras la narrativa de dentro evita o apenas roza los temas vivenciales relacionados o derivados de esa tragedia civil, la narrativa del exilio se encarga de recobrar dichas experiencias en profundidad y de manera crítica. Igualmente, el compromiso del escritor exiliado es total y la recurrencia de ciertos núcleos temáticos de intención crítico-denunciatoria revelan la posición que aquél adopta en relación a la función literaria.

En cuanto a la temática de la narrativa del exilio, es en estas obras escritas fuera del país donde van apareciendo, tratados con mayor honestidad crítica y conciencia artística, los temas más representativos de la problemática nacional que hemos mencionado en la segunda sección de este capítulo. Además, sólo la cuentística y novelística de extramuros tocan ciertos temas «prohibidos» a las narraciones publicadas dentro del país. Obras como las de Gabriel Casaccia -*La Babosa*, *La llaga*, *Los exiliados*- descubren una realidad hiriente, degradante, real, palpitante, pero apenas rozada por la literatura interna. La narrativa del exilio nos habla de las grandes injusticias que imperan en el país: la precaria situación del campesino, la explotación y degradación —53→ en que viven miles de seres, tan bien ejemplificadas ambas en las obras de Roa Bastos, especialmente en la serie de cuentos de *El trueno entre las hojas* y en el capítulo titulado «Madera y carne», uno de los más hermosos de *Hijo de hombre*, su primera novela. Aquélla nos habla también de gobernantes corruptos, de cárceles y cámaras de torturas, de persecuciones, de fusilamientos. Para comprobarlo basta con hojear cualquiera de las dos novelas de Lincoln Silva, leer un par de cuentos de Rubén Bareiro Saguier o

dar un vistazo rápido a *Yo el Supremo* de Roa Bastos. Más aún, la narrativa del exilio nos habla de la situación del escritor y del artista en general, pero en especial de las frustraciones e impotencia del escritor o artista que vive dentro del país. Allí están, por ejemplo, Ramón Fleitas -protagonista de *La Babosa*- y Gilberto Torres -que aparece primero en *La llaga* para reaparecer después también en *Los exiliados*- como ejemplos del futuro que tienen estos seres en un ambiente cultural y político como el paraguay. El primero sueña con ser escritor y luego de una serie de dificultades y frustraciones termina alcoholico, confinado como juez de paz a un pueblecito lejano, abandonado por su esposa y olvidado de sus amigos. El segundo sueña con pintar su obra maestra, un cuadro cuyo motivo central sean los pies de un campesino y a través de los cuales se refleje el sufrimiento milenario de todo un pueblo. Pero envuelto circunstancialmente en la política interna de su país, enseguida pierde su trabajo y es exiliado a la Argentina.

En resumen, esta narrativa del exilio nos habla de la «verdad de dentro». Pero también nos habla de la «verdad de fuera», de ese otro Paraguay de la diáspora constituido por el millón largo de seres que se han visto obligados a abandonar el país en los últimos 35-40 años. El exilio y sus dilemas -con sus sueños de regreso, sus jefes y revolucionarios, sus miserias económicas, su mundo poblado de gente que ha vivido cárceles y torturas, persecuciones, hambre, dolor e injusticias miles- se convierten aquí, como se puede apreciar en las páginas de *Los exiliados* o en los cuentos de *Ojo por diente*, por ejemplo, en un mundo autónomo que hay que narrar e interpretar. Este mundo aporta una dimensión prácticamente inédita (pero muy real) de la realidad paraguaya y es la narrativa del exilio la que se encarga de recuperarla y expresarla en su totalidad.

Si en contenido la narrativa del exilio amplía la gama de posibilidades temáticas dentro del país, aquella también va a la vanguardia en cuanto a experimentación técnico-estructural. Esto último se debe, casi seguro, a dos circunstancias de carácter extraliterario: la de que —54→ esta narrativa se desarrolle de manera relativamente independiente a la tendencia conservadora e idealizante todavía en vigencia intrafronteras y la de que sus autores -al vivir

inmersos en los centros de innovaciones técnicas y experimentación textual que constituyen Francia, Argentina y EE. UU.- estén más en contacto con las corrientes europeas y latinoamericanas actuales. Son justamente Gabriel Casaccia y en especial Augusto Roa Bastos quienes han aclimatado una serie de recursos narrativos contemporáneos para la narrativa paraguaya, como se puede apreciar, en particular, en las novelas seleccionadas para este estudio.

Para terminar esta sección, queremos poner énfasis en uno de los aspectos más sobresalientes de la narrativa del exilio. Se trata de su carácter comprometido, en lo social y en lo político. Allí la crítica o la denuncia - implícitas o explícitas- constituyen ingredientes básicos del quehacer literario e implican una actitud ética del escritor frente a su trabajo. Si bien es verdad que los nuevos escritores paraguayos son, como expresa Roa Bastos, «anormalmente conscientes de los problemas de su historia y de su sociedad», las condiciones internas que hemos señalado antes han imposibilitado la creación de «un clima propicio en que hubiesen podido realizarse plenamente sus mejores artistas condenados al exilio perpetuo para permanecer fieles a su vocación»⁷² y por lo tanto dicha crítica y denuncia se minimizan en cantidad dentro y se maximizan fuera del país.

En la narrativa del exilio predomina entonces su contenido político y social. Esto último en el sentido que a este término le da el crítico español Pablo Gil Casado, o sea que es «social» porque «trata de mostrar el anquilosamiento de la sociedad, o la injusticia y desigualdad que existen en su seno, con el propósito de criticarlas»⁷³. La crítica, implícita en el análisis de las causas históricas -o económico-sociales en general- que han creado una situación determinada, se convierte en denuncia cuando -seguimos la división del crítico citado- se busca captar en la obra «los problemas y reivindicaciones de una determinada clase (el proletariado, el empleado, el humilde) cuyas condiciones de vida *denuncian* en forma comprometida, tomando explícita o implícitamente su defensa, y al hacerlo así, declaran el estado injusto o inconveniente de la situación, dan parte del daño hecho a aquéllos, con designación del culpable o sin ella»⁷⁴. Ambas actitudes, de crítica y denuncia, se ven expresadas en la

narrativa del exilio como veremos en las cinco novelas de Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos estudiadas en el capítulo que sigue.

3. Crítica y denuncia en la novelística de Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos ^{△▽}

Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos: Dos narradores expatriados ^{△▽}

Gabriel Casaccia (1907-1980) y Augusto Roa Bastos (1917) -los dos escritores paraguayos exiliados⁷⁵ más conocidos- ocupan primerísimo lugar no sólo en la narrativa del exilio sino en toda la literatura paraguaya contemporánea. Son justamente la cuentística y novelística de estos dos autores las que inauguran para aquélla una serie de elementos narrativos, temáticos y estructurales, que la ubican en un nivel cualitativo comparable a la mejor producción narrativa hispanoamericana de los últimos treinta años. Con estos dos escritores se inicia el ciclo de la narrativa del exilio. Sus adaptaciones e innovaciones técnicas por un lado, como su perspectiva crítico-realista por otro -con énfasis psicológico en Casaccia y simbólico en Roa Bastos-, se han convertido en prácticas generalizadas y preponderantes en los escritores más jóvenes, dentro y fuera del país. Al respecto anota Pérez-Maricevich que «el cuadrante crítico indica ahora a un grupo de narradores heterogéneos -en edad, y aún mucho más en sus ejercicios de 'la verdad sospechosa'-, cuyos tamaños caben cómodamente en cualquiera de las sombras proyectadas por los dos anteriores»⁷⁶.

Lo arriba indicado explica por qué hemos elegido la novelística de Casaccia y de Roa Bastos para generalizar, a partir de ella, sobre la producción del exilio en general. Si bien lo ideal sería estudiar todas sus obras producidas en el exilio -incluyendo cuentos y novelas-, por razones de tiempo y espacio concentraremos nuestro análisis en la novelística -y de manera concreta en cinco novelas- de dichos escritores. —60→ Nos interesa «leer» y «ubicar»

estas obras dentro de la realidad del exilio y del contexto político-económico-social en donde han sido concebidas.

Gabriel Casaccia inicia su carrera de escritor en la década del treinta con la publicación de su primera novela *-Hombres, mujeres y fantoches-* en 1930. Escribe después una obra teatral titulada *El bandolero* que publica en 1932. En 1935 empieza su autoexilio en la Argentina y tres años más tarde hace su aparición *El Guajú*, la colección de cuentos ya antes mencionada con referencia a su carácter revolucionario dentro del panorama literario nacional. En 1940 Casaccia saca a luz *Mario Pareda*, su segunda novela, en la cual ya se vislumbra la presencia de Areguá, el pueblo que en su mundo novelístico futuro tendrá el lugar privilegiado que ocupa Comala en el de Rulfo, o Macondo en el de García Márquez. En 1947 aparece *El pozo*, una segunda, y también última, colección de cuentos. Pasan cinco años -y entretanto también la emigración masiva resultante de la Guerra Civil del año 1947- antes de que empiecen a aparecer sus novelas más recientes (tres de las cuales serán objeto de nuestro estudio), concebidas y publicadas ya dentro de las coordenadas temporales y geográficas que corresponden al ciclo narrativo del exilio. Son éstas *La Babosa* (1952), *La llaga* (1963), *Los exiliados* (1966), *Los herederos* (1976) y *Los Huertas* (1981), su última novela, terminada pocos días antes de su muerte en Buenos Aires (en noviembre de 1980) y publicada un año después.

Aunque las obras escritas entre los años 1930 y 1947 todavía no constituyen parte del *corpus* de la narrativa del exilio propiamente dicho, interesa su lectura en cuanto esos primeros trabajos de aprendizaje literario ya contienen de manera embrionaria algunos de los temas o motivos recurrentes en sus obras de plena madurez, que son las concebidas y gestadas a partir de la década del cincuenta. Si en las primeras la variedad temática es más amplia, la concentración en torno a algunos motivos relacionados con la problemática nacional que encontramos en sus últimas cuatro novelas se traduce también en un tratamiento más profundo de dichos motivos. Estas últimas novelas reflejan con más amargura los grandes males de su patria: la descomposición moral y política, la degradación social, la problemática del escritor paraguayo, el

fanatismo partidista, la realidad del exilio. Pero Casaccia no sólo pone el dedo en las muchas llagas nacionales sino que las escarba hasta el dolor y las lágrimas.

—61→

Empleando un enfoque esencialmente psicológico-social^{ZZ}, Casaccia recupera, en la mayoría de sus obras, la realidad «interior» de su país («interior» tanto en el sentido geográfico -opuesto a exilio- como en el sentido psicológico de la realidad íntima de sus personajes). Él ahonda en las intimidades más profundas del ser, ya sea del campesino (en *El Guajhu*) como del habitante de las ciudades (en *El pozo*) o de los pequeños pueblos (en *La Babosa* o *La llaga*). Explora el ámbito económico-social que contiene a estos seres y trata de descubrir los varios porqués que determinan la existencia de esa masa humana. Por su parte, el tema del exilio -motivo recurrente en la narrativa extrafronteral- entra en la novelística casacciana directa e indirectamente, a través de una serie de derivados temáticos relacionados: la realidad del exiliado en su nuevo medio, sus regresos planeados o soñados, sus frustraciones y fracasos, los complots guerrilleros... Lo atestiguan ciertos pasajes de *La Babosa* y *La llaga*, pero de manera especial *Los exiliados*, novela en la que su autor se concentra de manera particular en la problemática del exilio político.

En el caso de Augusto Roa Bastos, toda su narrativa es posterior a su emigración a la Argentina (1947) y por lo tanto cabe íntegra dentro de los límites temporales de la producción del exilio. Roa empieza su carrera literaria como poeta, en los años treinta. Se une a fines de esa década al grupo de poetas más exquisitos que haya producido el Paraguay -entre quienes están Josefina Plá, Herib Campos Cervera y Julio Correa- y con ellos renueva el mundo poético paraguayo. Como integrante de ese grupo -conocido en la crítica como generación del cuarenta- Roa Bastos interviene en la revolución poética que cambiará en forma radical los diversos centros de interés vigentes hasta entonces en la poesía -ubicándola, dentro de una cronología poética, al nivel estético de la lírica contemporánea- y que no estaban exentos de la

idealización y de la tendencia narcisista que afectó a toda la literatura paraguaya de la época. Ya en el destierro Roa Bastos renuncia a la poesía para dedicarse por entero a la narrativa. Es en este último género donde logrará la fama internacional de que hoy goza.

En 1953 Roa publica su primera obra narrativa, la colección de cuentos (escritos en el exilio) titulada *El trueno entre las hojas*. La protesta social, violenta y directa, constituye uno de los rasgos más sobresalientes de todos y cada uno de esos cuentos. Será su primera novela, *Hijo de hombre* (1960), sin embargo, la que lo consagrará como uno de los mejores escritores hispanoamericanos contemporáneos. Publica luego una serie de colecciones de cuentos -*El baldío* —62→ (1966), *Los pies sobre el agua* (1967), *Madera quemada* (1968), *Moriencia* (1969)- para sacar a luz más tarde otra gran novela, *Yo el Supremo* (1974), hasta ahora su última publicada.

El mundo novelístico de Roa Bastos -como el de su compatriota y colega Gabriel Casaccia- también gira en torno a la realidad problemática de su país. Para comprender al Paraguay contemporáneo y a su gente, Roa recorre el panorama histórico-nacional en busca de indicios que lo ayuden en su propósito. Se encuentra así con la dictadura del doctor Francia, la Guerra de la Triple Alianza, la rebelión agraria del año 1912, luego otra rebelión, otra guerra internacional (en el 32), y una guerra más (en el 47), después otra dictadura... La historia parece repetirse; los personajes y hechos del pasado, predecir y contener sus propios dobles. La historia misma se encarga de convertir en símbolos (a fuerza de repetirlos) ciertos momentos históricos. Roa no hace más que recoger estos personajes ya por sí simbólicos. Entran así a integrar el mundo novelístico de *Hijo de hombre* todos los hechos señalados arriba. De manera similar y con un valor simbólico ya más explícito -por la inclusión de ciertas anacronías que se refieren al presente del narrador-compiler, al contexto histórico en que Roa Bastos escribe su novela-, el doctor Francia entra en *Yo el Supremo* para contener y resumir en su persona el derrotero histórico de su país, cuya vida independiente empieza con una dictadura y cuya historia actual está inmersa en otra.

En el caso específico de los dos escritores que nos ocupan, la crítica y la denuncia -según el uso que de ambos términos hace el crítico español Pablo Gil Casado⁷⁸- constituyen dos rasgos preponderantes en todas sus obras. Sin embargo, mientras en Casaccia predomina la crítica -en cuanto investiga y expone las posibles causas que contribuyen a una situación determinada, pero dejando que el lector forme su propio juicio- en Roa ésta va generalmente un poco más allá, convirtiéndose en denuncia. En este último caso, al transponer poéticamente a su ficción los problemas existentes, el autor distingue entre víctimas y victimarios, toma explícita o implícitamente la defensa de los primeros y condena de manera directa o indirecta a los segundos. Esta tendencia a la crítica o a la denuncia aportará ciertas peculiaridades a la forma de la narración. Predominarán, por ejemplo, el buceo psicológico-social y el análisis «intrahistórico» en las obras de Casaccia, ya que exponer y ahondar en las posibles causas de una situación son elementos necesarios para que el lector forme un juicio crítico acerca de ella. Por otra parte, el predominio de la denuncia en Roa se concretará —63→ en la exposición de casos concretos, pero captados en su dimensión de símbolo⁷⁹, en donde la sola presencia de culpables e inocentes, explotadores y explotados, perseguidores y perseguidos, apunta hacia un enjuiciamiento de los responsables por parte del escritor. Hay que enfatizar, no obstante, que tanto la crítica como la denuncia están presentes en ambos escritores. La subdivisión arriba sugerida sólo trata de justificar, en parte, dos tendencias o enfoques predominantes -el psicológico para Casaccia y el simbólico para Roa Bastos- en base a sus «contenidos formantes».

La perspectiva de escritor exiliado, común a Casaccia y a Roa, se traducirá en la estructuración de sus obras a diversos niveles: desde la determinación de las coordenadas geográficas en donde acontece la acción -como Posadas en *Los exiliados* o Buenos Aires en *El baldío*- hasta la disposición formal del texto. Así, *Los exiliados* está construido en base a los movimientos diarios -tanto físicos como mentales- del exiliado. En forma paralela, *Hijo de hombre* estructura sus varias partes en torno al tema del exilio -como partida o abandono involuntario de la patria, sufrimientos y tribulaciones en el destierro, y

regreso a la patria-, cuya configuración ya está implícita en el título de la obra con su referencia a Ezequiel, más explícita en uno de los epígrafes que encabeza la novela.

La temática socio-política recurrente en estas obras, refleja una sólida conciencia social y convicción plenas de que el intelectual tiene el deber de asumir una posición de compromiso frente a su realidad y a su circunstancia. Roa Bastos postula la creación de novelas hechas «no a base de abstracciones, tendencias y recetas sino siempre teñidas por la esencia de la propia experiencia» y pone el acento en una «imagen de la vida y del mundo que sea esencialmente una concepción de tipo social»⁸⁰. A su vez, Gabriel Casaccia nos dice que cree «con Sartre que el escritor debe estar dentro de su época y vivir su momento histórico», y agrega que cuando ve a «un escritor que se ocupa de temas ajenos a la vida y parece olvidarse del instante en que vive» le recuerda a «esos individuos que con habilidad y paciencia matan el tiempo construyendo un velero dentro de una botella en lugar de navegar en uno de verdad»⁸¹. ¿Y cuál es esa realidad, ese momento histórico que les toca vivir a estos escritores? Pues el hecho concreto de ser al mismo tiempo víctimas y testigos de un régimen dictatorial, corrupto y explotador, que degrada a su pueblo y obliga a emigrar a más de un millón de personas que buscan escapar a la violencia y opresión reinantes dentro de su país. Teniendo en cuenta lo anterior, es fácil comprender —64→ la posición de compromiso conscientemente asumida por estos escritores y, a menudo, reflejada en sus obras. Son los únicos testigos que pueden expresar ciertas vivencias y llenar los vacíos y silencios significativos de la narrativa de dentro.

Con respecto al producto literario como obra artística, ambos escritores insisten en una novelística ética, significativa y a tono con el momento presente. Casaccia cree que la novela de la hora actual debe ahondar «en el carácter del hombre, buscar lo esencial de los mecanismos de su comportamiento» a través de «un tipo de novela existencial, conductista»⁸². Por su parte, Augusto Roa Bastos considera que una serie de estratos de la realidad social deben ser captados con nuevas formas, aunque sugiere que la experimentación formal tiene límites al expresar que no cree que el escritor se

pueda permitir «el lujo de experimentaciones en el vacío» pues éstas podrían caer «en nuevos formalismos tan peligrosos como cualquier forma de falsedad»⁸³.

En resumen, tanto Casaccia como Roa Bastos enfrentan el hecho literario desde una posición ética comprometida. Para ambos, las consideraciones de contenido -social y humano- significativo, constituyen decisiones básicas que el escritor debe tomar al enfrentarse con la infinita gama de posibilidades temáticas a novelar. Igualmente importante para estos dos narradores es el aspecto técnico de la obra. Como hemos visto, ninguno favorece la experimentación en el vacío, el juego formalista *per se*.

Cinco novelas en contexto o cinco gritos en busca de un porqué...



La novelística del exilio en general -y la de Casaccia y Roa en particular- hace suya la conceptualización ética del arte que con respecto a la función poética defendía Herib Campos Cervera. Decía este gran poeta paraguayo, con alusión específica a la función poética:

El arte debe servir la vida, sea como confesión, sea como bandera. No hay, no debe haber belleza inútil. Pero una cosa es la expresión de la vida personal y sirve como confesión liberadora de la angustia, inevitable en todo intelectual de nuestro tiempo; otra, es la poesía del grito, que sirve los fines sociales del arte⁸⁴.

—65→

El conjunto de las obras escritas extrafronterizas sirve a la vida como quería Campos Cervera, y la sirve en ambos sentidos, aunque las circunstancias histórico-políticas influyen en que predomine su carácter de servir «como

bandera». Esto, no obstante, de ninguna manera disminuye sus cualidades artísticas.

En las páginas que siguen queremos anotar algunas ideas que corresponden a una lectura «contextual» de cinco novelas del exilio, tres de Gabriel Casaccia -*La Babosa*, *La llaga* y *Los exiliados*- y dos de Augusto Roa Bastos -*Hijo de hombre* y *Yo el Supremo*- respectivamente. Empleamos el término «contextual» para indicar, en primer lugar, que ubicamos estos textos dentro de un determinado contexto, como frutos de una situación histórico-político-cultural específica. En segundo lugar, con dicho concepto expresamos una aproximación textual de tipo sociológico en que las obras son analizadas en cuanto captan y recuperan, de manera crítica, ciertos aspectos de la realidad literariamente transpuesta a la ficción. Conviene señalar que la crítica o denuncia reflejadas en estas novelas van a menudo encuadradas dentro de una perspectiva inquisitiva que descubre el deseo de comprender, por parte de sus autores, una serie de porqués en torno a la problemática nacional y a través de ella vislumbrar también los grandes problemas latinoamericanos.

△▽

La Babosa (1952)

El año que se publica en el exilio (Buenos Aires) *La Babosa* constituye una fecha clave para la novelística paraguaya. Con esta novela que cala hondo en ciertos sectores de la realidad nacional (la dicotomía existente entre el campo y la ciudad, la vida en los pequeños pueblos, la precariedad económica del sector campesino, sus repercusiones en la configuración social de sus habitantes...), en algunas peculiaridades culturales (la falta de incentivos, la situación del escritor y su lugar en la sociedad, la religión y la superstición...) y psicológicas hoy generalizadas (el espíritu de frustración, la resignación, el pesimismo), se abre el ciclo de la novelística paraguaya contemporánea.

Esta novela fue muy bien recibida en el extranjero, pero dentro del país -con excepción de un reducido sector intelectual- su aparición constituyó un verdadero escándalo. Casaccia fue acusado de «antipatriota» —66→ y

«calumniador» por atreverse a desmitificar la figura idealizada del paraguayo y mostrarlo en su verdadera dimensión humana, con sus vicios, virtudes, problemas... Para comprender el porqué de una reacción tan negativa es necesario recordar el contexto socio-cultural en que aparece esta novela. Persistían aún la tendencia a la idealización y el espíritu de fanatismo nacional fomentados y practicados en las décadas precedentes. De allí que el autor de una obra considerada «anti-nacionalista» por los «miopes unidos» del país, tenía necesariamente que ser un «antipatriota» y «calumniador».

El escenario donde se desarrolla la acción de esta novela es Areguá, pueblo cercano a la capital (Asunción), y adonde ya había llegado, once años antes, el protagonista de *Mario Pareda*, la novela anterior de Casaccia. Con *La Babosa* Areguá pasa a constituir el escenario por excelencia de su obra y a ocupar, con Comala y Macondo, un lugar de privilegio en la geografía de la narrativa latinoamericana. De la misma manera en que Comala y Macondo recuperan en la ficción lugares transitados, vividos, soñados e imaginados por sus autores, Areguá combina vivencias y recuerdos de Casaccia. «He colocado la acción en Areguá» -explica éste en la página introductoria de *La Babosa*-, «pero en esa elección debe verse un gran amor, y nada más. Tampoco esa elección ha sido consciente. Es consecuencia del dominio que ese pequeño pueblo ejerce sobre mi fantasía, que sólo parece poder crear envuelta en su atmósfera». Y agrega un poco después: «No nací físicamente en Areguá; pero sí espiritualmente. Como el poeta famoso, podría repetir que es mi verdadero país, porque es el país de mi infancia, y añadir, el de mis recuerdos»⁸⁵.

Como en el caso del Comala de Rulfo, Casaccia mantiene el nombre real del pueblo y éste llega a su ficción en su realidad específica. Puede adscribirse eso a su postura esencialmente realista dentro de la cual se ubica toda su obra. El mundo de la ficción de Casaccia es en todo homologable al nuestro. De ahí que el Areguá de *La Babosa* (que es también el de *La llaga*, y el de varios cuentos suyos) tenga tanto en común con el Areguá del mapa geográfico paraguayo: calles sin asfaltar, casas bajas y chatas, amplios corredores, patios llenos de árboles frutales, la iglesia en lo alto de su cerro y allí cerca, a muy poca distancia, el famoso lago Ypacaraí, inmortalizado por poetas de todas las

épocas y visitado por tantos recién casados en su viaje de luna de miel. Sin embargo, Casaccia no ve esa realidad con los ojos superficiales del turista. Él se apodera críticamente de Areguá y busca en esa atmósfera los resortes que gobiernan y determinan la apatía, la esterilidad, el —67→ vacío espiritual de su gente. La paz y la tranquilidad que observaría el típico turista cobran entonces un valor y un peso negativos. Para los habitantes del pueblo, dicha paz y tranquilidad están llenas de murmullos, chismes, cuentos, calumnias y otras miserias y por lo tanto convierten la vida pueblerina en un verdadero infierno. Ningún escritor paraguayo contemporáneo muestra en forma tan clara y en un contexto tan realista aquella proposición sartriana de que *«l'enfer c'est les autres»*.

Casaccia no nos habla de las bellezas que circundan el lago Ypacaraí, de sus hermosas puestas de sol, de la esbeltez de la muchacha campesina, de su inocencia pueblerina, de la sencillez con que allí vive la gente. Él observa la realidad y nos da la otra cara de la moneda: la decadencia y dejadez en que se encuentran tanto los elementos físicos -edificios, calles- como los humanos de ese medio, la falta de incentivos de carácter cultural y artístico, la precariedad económica en que vive la gran mayoría de esa gente y los abusos que sufre, la religiosidad mal enfocada y el espíritu de frustración y apatía, resignación y esterilidad, como consecuencias de la interacción de los dos medios, el físico y el social.

En la novela no sucede casi nada útil o provechoso y es justamente por eso que refleja tan bien la existencia vacía y monótona de Areguá y de tantos otros pueblos similares. Se asiste allí al quehacer cotidiano de todo el pueblo, cuyos habitantes funcionales típicos -el cura, el comisario, el doctor, el maestro- se integran a la trama novelística a través de una serie de interacciones recíprocas y por medio de los dos personajes más importantes: el abogado (y aprendiz a escritor) Ramón Fleitas y doña Ángela, la chismosa del pueblo. Dichas interacciones tienen lugar en forma directa en los sitios de reunión común -la iglesia, el club, el boliche- o indirecta a través de la «baba», del chisme centralizado y transmitido vía doña Ángela. Aunque la novela está narrada desde un punto de vista omnisciente, son las transcripciones de las

interioridades de Ramón, sus deseos fallidos, debilidades y frustraciones, los que introducen en *La Babosa* ese espíritu negativo, de apatía y frustración, que domina toda la novela.

Ramón Fleitas es un abogado de origen campesino, que luego de dejar su pueblecito natal para ir a estudiar a la capital, espera no tener que volver a vivir jamás en el campo que para él significaría «volver a la tristeza, a la monotonía, a las noches sin luz eléctrica de su pueblo» (p. 11). A su meta de hacerse de nombre en la capital y de realizar su —68→ codiciado sueño de escritor, responde incluso su casamiento con Adela, la hija de un rico y prestigioso abogado de Asunción. Sin embargo, sus planes no se concretan ya que luego de casados, su suegro les asigna Areguá -donde él tiene una casa de veraniego- como lugar de residencia. Volver a la campaña constituye para Ramón una gran decepción y una primera frustración. A ésta seguirán otras hasta convertirlo en un ser amargado, vicioso y espiritualmente muerto. La decisión de su suegro afecta su vida matrimonial al convertir a su esposa en receptáculo de sus rencores hacia el padre de ésta y al acusarla de ser la causa de sus problemas. «Desde que sus esperanzas se frustraron definitivamente, la antipatía que siempre sintió por su suegro transformóse en declarado aborrecimiento, que ni siquiera se lo ocultó a Adela» (p. 12). En una primera discusión que esto provoca entre él y su esposa, Ramón califica a don Félix de «mezquino y padre desamorado» (p. 12), iniciando así toda una serie de enfrentamientos y discusiones cada vez más violentas y groseras que llegan a afectar profundamente los sentimientos de Adela hacia él. «Desde aquel día ya no pudo verlo con los mismos ojos de antes, y aunque sintió por él mucho amor, comenzó a mirarlo con animosidad y a encontrarle defectos morales y físicos» (p. 12).

Antes de casarse Ramón practicaba mediocrementemente la poesía, pero entre sus sueños futuros estaba el de «emplear la mayor parte de su tiempo en leer y escribir» (p. 13). Tampoco este sueño puede realizarse. Su propia actitud negativa hacia la vida del campo, unida a la pobreza en incentivos económicos y culturales de Areguá, se lo impiden. Refleja aquí Casaccia algunos de los problemas que debe enfrentar el escritor de dentro del país y que contribuyen

tanto a la escasez literaria como a la relativa medianía -con respecto a la producción del exilio- de la narrativa intrafronteras.

Si Ramón es el personaje que enriquece en el aspecto temático a la novela, canalizando a través de su existencia ciertos conflictos y problemas profundos como son, por ejemplo, la situación del escritor arriba indicada y el espíritu de frustración consecuente, doña Ángela es quien establece la unidad estructural de la obra. Ella y Clara, su hermana viuda, pertenecen a ese grupo de gentes que venidas a menos económicamente, dejan la capital y vienen a establecerse en los pueblos, para allí esconder la degradación y decadencia social en que se encuentran. Sin nada que hacer, gastan su tiempo en actividades inútiles, como la de averiguar y difundir los chismes del pueblo en el caso de doña Ángela. En cuanto a la novela, sin embargo, estos chismes —69→ tienen una función informativa y dilucidatoria, además de constituir gran parte de la trama novelística. De ellos se vale Casaccia para desmitificar la realidad, para dar a conocer la verdad oculta detrás de las idealizaciones que sobre esa realidad todavía circulaban en la literatura nacional. A través de la «investigación» de doña Ángela, el lector descubre los traumas, pecados, infidelidades, vicios, en fin, los pequeños y grandes trapos sucios de quienes pueblan el mundo de *La Babosa*.

El título de la novela alude al quehacer inútil y pernicioso de doña Angela, apodo que se había ganado por difundir los chismes del pueblo. Cuenta el narrador que ella arrastraba

una monótona existencia, cosiendo y haciéndose eco de todas las habladurías y menudos sucesos del pueblo. Doña Ángela recibía 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».

Esos chismes, no obstante, como las borracheras de Ramón Fleitas o el alcoholismo de Clara, son válvulas de escape, maneras en que se canalizan las frustraciones que en diversas áreas sufren dichos personajes. Constituyen los síntomas hacia los cuales el escritor dirige la atención del lector para leer en ellos la existencia de un problema mayor, de raíces económico-sociales y culturales. Casaccia no nombra directamente al culpable o a los culpables de esa situación. Muestra las víctimas y apunta hacia una compleja interacción de causas que tienen su origen en la estructura misma de la sociedad paraguaya.

En esta novela Casaccia pone el dedo en varias llagas colectivas. La sinceridad de su crítica la atestiguan los ataques y acusaciones de que fuera objeto luego de la aparición de su obra. Por otra parte, su intención de crítica positiva queda patente en las siguientes palabras del autor: «Por ese gran amor que le tengo y esa fidelidad que le guardo a través del tiempo, espero que Areguá recibirá con la tranquilidad del que está en el secreto, cualquier opinión un tanto severa que su aspecto exterior me merezca, y que para mí sólo tiene un valor circunstancial»⁸⁶.

—70→

△▽

La llaga (1963)

Esta novela también aparece en la Argentina y gana el premio Kraft en el año de su publicación⁸⁷. Una vez más es Areguá el escenario donde se desarrolla la acción, el mismo Areguá captado antes en *La Babosa*. En *La llaga* Casaccia retoma ciertos núcleos problemáticos ya presentes en su novela previa -los conflictos resultantes de las dos estructuras que coexisten sin integrarse (el campo y la capital), la decadencia social, la frustración y apatía general...- pero concentra su entorno narrativo a los quehaceres y monotonías de una familia. Esta inserción o buceo en profundidad le permite llegar a las intimidades y móviles psicológico-sociales que mueven a cada uno de sus

personajes. Al mismo tiempo, y como consecuencia de la limitación de su enfoque, la denuncia de la degradación social llega más amarga y directa.

La llaga revela influencias de los dos grandes maestros de quienes Casaccia se declara heredero: Dostoyewski y Proust. Si al mundo de éste nos remontan los buceos psicológicos, la morosidad con que transcurre el tiempo en la novela y el lugar que en ella ocupan los recuerdos y la memoria, la presencia de Atilio -el adolescente atormentado en torno a quien gira la mayor parte de *La llaga*- nos remite directamente a Dostoyewski y a su angustioso mundo de casos emocionales, de seres acomplejados y perturbados mentales.

El argumento es el siguiente. Atilio, hijo de un suicida, vive dominado por el complejo de Edipo. Su madre, por otra parte, muy poco sensible e incapaz de comprender el porqué de los celos del hijo, viaja con regularidad a Asunción, para encontrarse con su amante, Gilberto Torres, un pintor fracasado a quien - como a Ramón en *La Babosa*- más le importa mejorar su posición económica que cimentar su situación sentimental. Los celos de Atilio lo llevan a seguir a su madre, descubrir sus mentiras, averiguar que ella y Torres son amantes y por venganza contra ambos, delatar un complot revolucionario cuyo jefe principal está hospedando en casa del pintor. Después de convertirse en delator llega a vislumbrar y a experimentar las tremendas consecuencias de su crimen. Se arrepiente y, ya sin poder detener el curso de desgracias e injusticias iniciadas por su acción, se suicida con el mismo revólver con que su padre se había matado años atrás.

Detrás del hilo argumental se adivina el contorno socio-político real que sirve de referente a la ficción: la realidad que vive el Paraguay —71→ en la década del sesenta y que Casaccia observa cuidadosamente y ve transcurrir desde lejos. Ocho años de dictadura -o diez en el plano de la ficción- sin posibilidades de que el pueblo se exprese libremente en ningún nivel, con arrestos continuos, persecución a estudiantes y obreros, torturas, asesinatos, corrupción, todo esto hace que se vaya formando, dentro y fuera del país, la idea de que sólo la acción guerrillera puede generar un cambio positivo. *La llaga* refleja en sus páginas ese estado de cosas. A ello corresponde la

inclusión, dentro de la novela, del complot revolucionario que no llega a realizarse debido a la intervención de Atilio. Desde su exilio en la Argentina viene al Paraguay el coronel Balbuena, para organizar y dirigir la revolución antigubernamental que sin ser la primera ni la última, es, según Torres, una de las mejor organizadas. Dicha revolución, dice éste, «no podía fracasar. Había sido planeada en sus mínimos detalles, con toda minuciosidad, prolijamente, por el sistema de cédulas [células], al estilo comunista. [...] El doctor Barreiro, uno de los principales dirigentes, le había dicho que jamás se montó y organizó en el Paraguay una revolución como ésta. Era un aparato de relojería»⁸⁸.

Como en *La Babosa*, la frustración a todo nivel hace trizas en los personajes de *La llaga*. Pero acá el sentimiento resulta más amargo y negativo porque destruye la última esperanza de cambio y mejora que se esperaba de la revolución truncada. Todos y cada uno de sus personajes terminan en el fracaso total. Fracasan los planes de Atilio de empezar su negocio de ladrillería en Areguá; fracasan los planes de Gilberto de conseguir un buen trabajo y hacerse de fama en su profesión con el triunfo de la revolución; fracasan las esperanzas de Rosalía, esposa de aquél, de que cambie su suerte y la de su familia; fracasa la acción revolucionaria y con ella todo el pueblo paraguayo. Incluso empeora la situación hacia el fin de la novela ya que ahora sólo les espera la persecución, la cárcel, las torturas y el exilio a quienes estaban envueltos en el complot.

La decadencia moral, la degradación social, el desmoronamiento político, la frustración de toda ilusión posible, todo ello se une para contribuir a esa gran llaga, cada vez más difícil de curar y cada vez mayor, que décadas de sufrimiento y dolor generales han ido formando en la conciencia colectiva y en todos y cada uno de esos seres que, como Rosalía, pueden decir: «Nosotros no tenemos suerte. Somos unos fracasados. La desgracia y la mala fortuna se nos han pegado para siempre» (p. 46), sin comprender que su desgracia y su fracaso no son en realidad resultado de la mala suerte sino de un sistema político-económico —72→ que los desangra y esclaviza injustamente. El fracaso final lo expresa la obra a dos niveles: a nivel personal, el suicidio de

Atilio resume los varios fracasos personales, y a nivel colectivo, la destrucción del complot revolucionario refleja un estado de pérdida total de esperanzas.

Reconocemos en *La llaga* el ambiente, la atmósfera, el elemento humano que ya habíamos encontrado en *La Babosa*. Sin embargo, han pasado once años desde la aparición de ésta y en ese tiempo mucho ha sucedido en el escenario político-social del referente real, lo que repercute, entre otras cosas, en el cambio de autoridades -más bien de nombres que de política- en el mundo que capta la novela. No se trata de una especulación al cohete sino que lo indicado responde al hecho de que el mundo novelístico de Casaccia es totalmente homologable al de la realidad que recupera en sus obras y que se verá con mayor claridad en la continuidad existente entre *La llaga* y *Los exiliados*. De ahí que el presente histórico-político de principios del sesenta sea captado en la novela de Casaccia como vivencia y esperanza colectivas en la actividad guerrillera, cuyo fracaso, sin embargo, hunde en la desgracia y agrega una más a la serie de frustraciones de todo un pueblo.

Los exiliados (1966)



Esta obra es parte de la unidad del mundo novelístico de Casaccia -que al igual que García Márquez y Rulfo ha creado un entorno humano y geográfico que recurre en sus obras-, aunque el escenario principal se traslade ahora de Areguá a la ciudad limítrofe argentina de Posadas. Sin embargo, Areguá y su gente siguen presentes en la novela a través de varios de sus hijos que han tenido que ir al exilio por razones políticas. Así por ejemplo, reencontramos en esta novela a Gilberto Torres, el pintor fracasado de *La llaga*, a quien luego de la derrota del complot revolucionario se lo arresta, tortura y finalmente deporta a la Argentina. Y el doctor Gamarra, personaje principal en torno a cuyos sueños y fracasos gira *Los exiliados*, ya había aparecido en *La llaga*, en una conversación entre Gilberto y el coronel Balbuena. En esa novela, éste le comenta a aquél que el doctor Gamarra «estaba fundido» debido a que en «la última revolución las tropas gubernistas ocuparon su estancia, y después de

carnearle y robarle la hacienda, le —73→ prendieron fuego a la casa y los galpones» (p. 42). Lo que sigue, también comentado por Balbuena en *La llaga*, ya nos anuncia la situación en que encontraremos al doctor Gamarra y su familia en *Los exiliados*. Dice aquél que el doctor Gamarra había tenido que huir a la Argentina, «donde con la ayuda de su mujer y una hija había puesto una casa de pensión» (p. 42), y reflexionando en voz alta agrega: «Todo un abogado de primera fila ganándose a gatas la vida con una pensión de mala muerte..., ¿dónde se ha visto eso?» (p. 42). Dicho comentario resume la gran pregunta que acosa a cualquiera que haya visto o vivido la realidad del exilio, pregunta que se habrá hecho mil veces el mismo Casaccia al observar tantas tragedias.

Los exiliados aparece en 1966, y en ese mismo año gana el primer premio del concurso de la revista semanal argentina *Primera Plana*⁸⁹. La novela repite, esta vez en una ciudad argentina limítrofe, los sueños y fracasos, las pequeñas y grandes tragedias de un grupo de paraguayos, ahora exiliados políticos, que viven pensando en el regreso, mintiéndose una vuelta que aunque llegue está condenada al fracaso. La ilusión o mentira se hace aún más patética para aquellos profesionales -doctores, abogados- que antes del exilio ya gozaban de una cierta posición económica y que por razones políticas se vieron obligados a abandonar el país. Tal fue -en el plano histórico-político- la situación de gran número de profesionales e intelectuales que a partir de la Guerra Civil del 47 han ido engrosando las filas del destierro. Tratar de establecerse, de iniciar algún tipo de trabajo lucrativo, significó para muchos el fracaso total, la decadencia económica, la degradación social. Para unos pocos que pudieron adaptarse a la nueva situación rápidamente, las cosas fueron distintas y hoy gozan de una buena posición que tal vez, de haberse quedado dentro, no lo hubieran logrado.

Para la gran mayoría el exilio se ha convertido en un verdadero infierno, o mejor dicho un purgatorio, porque se lo considera una etapa pasajera, y la estadía es por lo tanto transitoria, temporal... El exiliado se arregla como puede, trabajando un día aquí, otro allá, abriendo quizás un almacencito, una pensión o algún otro pequeño negocio que le permita «ir estirando»⁹⁰ mientras

se prepara para el gran golpe que lo llevará de vuelta a la patria... Es esa realidad cotidiana del exiliado, ese vivir el hoy pensando en el ayer que fue - aunque ese ayer haya cumplido dos o tres décadas- o en el mañana que será sin falta, en la inminencia del retorno, la que rescata en todo su patetismo y verdad la novela. Dice allí el doctor Gamarra: «Esta vez la —74→ 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...»⁹¹.

La elección de Posadas, ciudad limítrofe argentina -y adonde se llega cruzando el río Paraná-, no pudo ser mejor elegida. Como señala Rubén Bareiro Saguier: «En gran medida la mayor militancia política de los grupos emigrados está centrada en los puntos fronterizos, sitios privilegiados para la acción conspirativa y la posibilidad del retorno inmediato»⁹². Y el haber elegido una pensión de segunda clase, un sucio café, un banco de plaza y un prostíbulo como principales escenarios de la acción apunta, sin duda, hacia el mensaje de decadencia económica y degradación social en que se encuentra, vive y convive, esta gente.

El hilo argumental de *Los exiliados* gira en torno a dos personajes relacionados con el mundo de Areguá y con quienes ya nos hemos familiarizado en *La llaga*. Ellos son el doctor Rolando Gamarra y Gilberto Torres. Nos enteramos acá que el doctor Gamarra, además de ser abogado y de haberse hecho de una buena posición en Paraguay, fue también ministro y en la actualidad sueña con volver, recuerda constantemente su pasado glorioso. Hace más de veinte años que vive en el destierro y desde entonces, desde hace 20 años, escuchaba «enfurecido todas las mañanas [...] la radio que transmitía noticias políticas de Asunción» (p. 303). Vive de lo poco que saca de la pensión que a veces sólo le da pérdidas pues allí vienen a alojarse compatriotas recién llegados cuya situación económica es aún más precaria que la de los exiliados más antiguos y, por lo tanto, necesitan ser ayudados. A Gilberto lo vemos degradarse cada vez más y llevar en su caída también el

naufragio del doctor Gamarra al seducir a la hija de éste, de cuyo futuro e hipotético matrimonio se esperaba un poco de felicidad.

Derrota y frustración son de nuevo dos ingredientes omnipresentes a lo largo de la novela. Como en el caso de *La llaga*, también acá se nos dan dos fracasos representativos de toda una circunstancia histórica: uno a nivel individual, el de Gilberto, y otro de alcance colectivo, el del asesinato de Romualdo Cáceres. Aunque Cáceres -torturador y jefe de la represión en Paraguay- muere, su muerte constituye un acto gratuito. Nada cambia para mejorar la situación de los paraguayos en Posadas. Al contrario, aumenta allí el control para con los exiliados por parte del gobierno central y al desaparecer los sospechosos, la —75→ mala suerte hace que Gilberto Torres tenga que sufrir injustamente un mes de prisión.

De la misma manera en que Casaccia rescata -en sus novelas anteriores- la realidad pueblerina de Areguá en lo que tiene de más representativa, capta en *Los exiliados* la difícil situación de miles de exiliados. Si los protagonistas y personajes varios que pueblan Areguá en *La Babosa* y *La llaga* son los eternos perdedores, los sufridos, la gran mayoría de los paraguayos de dentro, los protagonistas de *Los exiliados* son también los eternos antihéroes para quienes la esperanza se ha convertido en un término vacío de significado por haber sido ya tantas veces frustrada. Son tan pocos los exiliados que han tenido la fuerza espiritual y la suerte de sobreponerse a las durezas del exilio, que Casaccia no enfoca allí su lupa. Ésta se dirige al montón, a esos otros tantos que han sufrido una quiebra moral y quienes, o por debilidad espiritual, o porque el desgarramiento emocional causado por el éxodo les ha dolido profundamente, no han logrado sobreponerse y adaptarse a la nueva circunstancia y por lo tanto han dejado de ser dueños de su propio destino.

Los exiliados deja al descubierto las raíces económicas e histórico-políticas del problema del exilio -uno de los más graves del Paraguay contemporáneo- al ahondar en la vida interior y exterior, en el pasado y futuro de los seres que la pueblan. El pesimismo y la degradación *ad infinitum* que campean a lo largo de la novela, traducen, tal vez demasiado fielmente, la amargura que siente el

escritor cuya ficción se nutre de una realidad poéticamente transpuesta y que, por lo tanto, no puede evitar que su arte refleje lo irreversible de la situación del exiliado, pero a quien como paraguayo, no dejan de dolerle las desgracias de su pueblo. Recordemos que Casaccia, como cualquiera de sus personajes -el doctor Gamarra o Gilberto Torres-, también vivió con la mente y el corazón fijos hacia el Paraguay. Lo prueban todas y cada una de sus páginas escritas. Si ciertos miopes alienados alguna vez lo han acusado de antipatriota y calumniador por mostrar las verdades al desnudo, son hoy muchos más los que aprecian en su justo valor sus cualidades de novelista y de paraguayo amante de su patria.

—76→

△▽

Hijo de hombre (1960)

En 1960 aparece en Buenos Aires *Hijo de hombre*, primera novela de Augusto Roa Bastos y la obra que le incrementará a un ámbito continental la fama ya adquirida con la publicación de su colección de cuentos, *El trueno entre las hojas*, en 1953. La abundante bibliografía crítica que en torno a dicha novela se ha venido publicando desde su aparición, incluyendo tesis doctorales, atestiguan el impacto que su obra ha tenido a nivel internacional⁹³.

En *Hijo de hombre* reencontramos la crítica abierta y denuncia descarnada que caracterizan a todos los cuentos de *El trueno*. Sin embargo, aquella violencia elemental, arrolladora, total, ya implícita en el título y que alude al epígrafe que encabeza la antología, disminuye en su novela. Dos factores influyen en este cambio. En primer lugar, en *Hijo de hombre* ya no se enfatiza tanto la violencia como elemento natural inevitable, como herencia esencial e inescapable, sí implícitos en el ciclo expresado en la leyenda aborigen y epígrafe inicial de *El trueno*: «El trueno cae y se queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos. Los hombres comen los animales y se ponen violentos. La tierra se come a los hombres y empieza a rugir como el trueno». La novela desarrolla hasta sus últimas consecuencias otro tipo de violencia, tal vez más cruel y amarga porque es de origen

puramente humano. Se trata de la violencia del hombre para con el hombre, del explotador para con el explotado, del rico para con el pobre, de un ser para con su prójimo. La violencia deja de tener un origen enteramente natural y físico para convertirse en una violencia de carácter social, de orígenes socio-económicos e histórico-políticos.

Una simple comparación de los dos títulos apunta ya hacia el cambio de énfasis arriba señalado. Mientras *El trueno entre las hojas* (cuyo sustantivo central «trueno» describe algo natural, violento) habla de violencia elemental, de fuerzas naturales, y da énfasis a su carácter ofensivo, inevitable, *Hijo de hombre* (con «hijo» como síntesis de amor y sufrimiento) habla de humanidad, de amor hacia el prójimo, de sacrificio humano, y lleva implícita la idea de sacrificio y dolor. Si lo anterior es posible adivinar sin haber leído las obras, la lectura de la novela descubre su estructuración en torno a casos ejemplares de seres que se sacrifican por los demás. La recurrencia -a lo largo de la novela- de estas figuras-Cristo que no vacilan en dar su vida por el bien común, apunta hacia una esperanza redentora, hacia —77→ la erradicación de la violencia del hombre para con el hombre y hacia la redención final del hombre gracias a su propio esfuerzo. «Lo que no puede hacer el hombre, nadie más puede hacerlo», había dicho Cristóbal Jara alguna vez⁹⁴. Es justamente esperanza de redención lo que está contenido en el título de la obra y en los dos epígrafes que la encabezan⁹⁵.

Sería imposible comentar en unas cuantas páginas o incluso en todo un libro los varios aspectos y niveles semánticos implícitos y explícitos en *Hijo de hombre*. Se trata de una novela muy rica en connotaciones y por lo tanto de múltiples interpretaciones, como lo demuestran las diversas «lecturas» de que ya ha sido objeto hasta el presente⁹⁶. En este sentido, la novela ejemplifica y corrobora la posición teórica de Roa Bastos en lo que éste entiende debe ser una obra narrativa. Afirma él, en una entrevista, que la tarea del narrador es connotativa. Ésta tiende, dice, «al relacionamiento de los hechos [...] Busca los significados de estos revelamientos mediante las alegorías y los símbolos, connotando muchos sentidos al mismo tiempo en un 'haz de relaciones'»⁹⁷. Dicha posición teórica, traducida en práctica en su obra, explica el que su

mundo novelístico no sea siempre homologable -como es el caso de Casaccia- a la realidad, aunque ésta esté, no obstante, en su obra, a menudo de manera indirecta e implícita, pero expresada con la autenticidad esencial que sólo el símbolo (bien escogido) puede hacerlo. El enfoque simbólico recurrente en las obras de Roa eleva el contenido novelístico a un plano universal, al iluminar la condición humana desde ángulos indirectos, importándole menos lo existencial concreto que la transfiguración de sus elementos fenoménicos en otros que revelen lo esencial. A ello tiende la creación de personajes o hechos simbólicos. Así por ejemplo, la tragedia de Casiano y Nati Jara descubre primero un problema nacional de origen político-económico (el de la explotación en los yerbales bajo la aprobación gubernamental⁹⁸) para convertirse luego en símbolo universal de la explotación del hombre por el hombre.

La novela está dividida en nueve partes en apariencia independientes entre sí pero muy relacionadas en sus aspectos temáticos y estructurales. En cuanto al contenido, es significativa la recurrencia de unos cinco o seis temas entre los que se cuenta el del exilio, también motivo recurrente en las otras obras en estudio. Otros temas que se repiten en esta novela son los relacionados con la explotación humana, el sufrimiento y el ansia de justicia social. Estructuralmente, el narrador Miguel Vera que, como actor o testigo, entra y sale de su propia —78→ narración, une las diferentes partes. En lo referente a su disposición temporal, la narración avanza y retrocede en el tiempo, en un orden cronológico simultáneo, sucesivo o a saltos, siguiendo el curso de la memoria y de los recuerdos de su narrador. No es sólo hasta el final, sin embargo, que nos damos cuenta de que la novela está basada en los manuscritos dejados por Miguel Vera. «Así concluye el manuscrito de Miguel Vera» -nos dice Rosa Monzón en una supuesta carta al escritor-editor Roa Bastos- «un montón de hojas arrugadas y desiguales con el membrete de la alcaldía, escritas al reverso y hacinadas en una bolsa de cuero. Las había escrito hasta un poco antes de recibir el balazo que se le incrustó en la espina dorsal. La tinta de las últimas páginas estaba fresca; el párrafo final, borroneado a lápiz» (p. 220).

Otro elemento estructurador importante es la historia nacional. Episodios significativos de ella aparecen evocados o vividos a lo largo de la novela donde se instalan dividiendo el material narrativo en una serie de ciclos históricos -no necesariamente ubicados de manera cronológica ya que al adquirir éstos valor simbólico pierden su elemento temporal específico- con un común denominador: un gran saldo de sufrimiento humano, de muerte y destrucción pero con la esperanza renovada, en todos los casos, de que el futuro traerá los cambios necesarios. La novela progresa en forma de contrapunto entre dos niveles temporales: uno que comprende más de cien años y es el tiempo de la historia contenida en la narración (que va desde la dictadura de Francia hasta los albores de la revolución del 47, según se deduce del penúltimo párrafo del texto⁹⁹), y otro que es el de la narración misma. Constituye este último esencialmente un tiempo vivencial y abarca unos veinte años de la vida de Miguel Vera¹⁰⁰.

La multivocidad de la novela, unida a su estructuración episódica, hace que resulte difícil, si no imposible, tratar de resumir en pocas líneas su desarrollo argumental. Tal vez lo dificulte aún más el hecho señalado por Rubén Bareiro Saguier de que «el libro no tiene protagonista sino personajes»¹⁰¹. Entre estos personajes se cuentan Gaspar Mora y Cristóbal Jara, dos de las figuras simbólicas más representativas del espíritu de sufrimiento de un pueblo oprimido y explotado. Aquél, primer Cristo sacrificado, inspirará a éste y a los otros muchos «Cristos» que deberán ser inmolados antes de la redención final. Gaspar Mora sólo entra en la narración a través de la memoria colectiva, mitificado, padre-autor del Cristo tallado de Itapé, inspirador, a través de su obra y de su vida, de un deseo de justicia colectiva, y por lo mismo, raíz-semilla del espíritu de rebelión —79→ de generaciones venideras. Cristóbal Jara, por otra parte, entra en el presente de la acción y protagoniza cinco de los nueve capítulos en que se divide la obra.

Hijo de hombre, como las obras de Casaccia, también está lleno de sueños truncos y derrotas. Sin embargo, el ansiar justicia, el no claudicar, el no permitir la muerte de la esperanza, constituyen elementos de optimismo esencial que no encontramos en *La Babosa*, *La llaga* o *Los exiliados*. No se trata -en la

novela de Roa Bastos- de una nueva versión del mito de Sísifo, que implicaría la negación absoluta de toda posibilidad de cambio, la condena al fracaso eterno, sino más bien de una aplicación del mito del Fénix a la realidad esencial del espíritu del hombre paraguayo: su persistencia en el camino hacia la salvación, su renacer de las cenizas de la guerra, y su espíritu de sacrificio perseverantes a pesar de las innumerables adversidades.

Mucho se ha escrito ya sobre *Hijo de hombre*, y tratar de abarcar el panorama crítico constituiría una labor ciclópea. Conviene, sin embargo, apuntar lo que otras voces, más autorizadas en la materia, han señalado como aspectos sobresalientes de la misma. Por otra parte, en casos donde el material bibliográfico crítico es tan abundante, citar cuatro o cinco pasajes indica, necesariamente, una selección muy limitada. Como en estas páginas nos estamos refiriendo a la novelística del exilio en cuanto a su aspecto crítico y de denuncia, los pasajes aludidos están relacionados con el carácter comprometido, con el contenido de protesta social de *Hijo de hombre*. Dice al respecto la poetisa y escritora paraguaya Josefina Plá: «Este libro es la denuncia, no ya de un ambiente y un momento histórico, sino de toda la trayectoria de un pueblo en el espacio y en el tiempo. Abarca cuerpo y alma nacionales y el final queda dilaceradamente abierto sobre un porvenir en tinieblas»¹⁰². Y a su voz se añade la de Rodríguez-Alcalá que declara que «como protesta social, la novela es una vasta epopeya de la maldad del hombre con su prójimo». A continuación enumera algunos de esos hechos de maldad: «hay episodios de guerras civiles; hay traiciones, venganzas, castigos; hay horrores en los yerbales, horrores durante la guerra del Chaco». Sin embargo, el mismo crítico reconoce y señala que «Roa también exalta el heroísmo de los humildes y la solidaridad de los que sufren con los que sufren»¹⁰³. Finalmente, Rubén Bareiro Saguier se une al dúo para dar papel estructurador a esa aspiración de justicia que impregna las páginas de la novela. Comenta el conocido crítico que «lo que cohesiona las partes del libro» es, además de la existencia de Miguel Vera como relator único, «el —80→ hondo anhelo de justicia, el desgarrado mensaje de solidaridad, la luminosa

denuncia de la injusticia». Y agrega: «Se podría decir que ésta es la historia de un largo infortunio, la del dolor de un pueblo castigado y sufriente»¹⁰⁴.

La protesta social toca aquí, como en las novelas de Casaccia, varios segmentos de la realidad nacional, entre los que sobresalen el económico-social, denunciado en los varios episodios de explotación y sacrificios humanos (especialmente en los relacionados con la explotación en los yerbales que protagonizan los esposos Jara); el político, implícito en los desastres resultantes de guerras y revoluciones civiles e internacionales¹⁰⁵; y el histórico-cultural que, indirectamente, a través de complejos mecanismos psicológicos, influye en la imposibilidad de actuación que caracteriza al intelectual paraguayo representado acá por Miguel Vera, de cuya frustración profunda dan testimonio las páginas de la novela, su manuscrito-confesión. La herencia histórico-cultural de autocensuras y alienaciones varias que pesa sobre él en el momento histórico-político que le toca enfrentar, determina que viviera «intoxicado por un exceso de sentimentalismo», como él mismo le confiesa a Rosa Monzón, y que no supiera «orientarse en nada, ni siquiera en medio de 'las aspiraciones permitidas'», según comenta aquélla en la carta con que concluye la novela y que está dirigida al autor-editor Roa, juntamente con los manuscritos de Miguel Vera, previamente editados, aunque ella quiera convencernos de lo contrario. «Los he copiado» -dice refiriéndose al manuscrito original de Vera- «sin cambiar nada, sin alterar una coma. *Sólo he omitido los párrafos que me conciernen personalmente*; ellos no interesan a nadie» (p. 220; el énfasis es nuestro).

La intención crítica y el carácter testimonial de la novela, aparte de las declaraciones hechas por el autor al respecto en alguna entrevista, están recogidos, de modo explícito, en las páginas finales de la obra. El porqué del sufrimiento humano -del cual es tantas veces testigo Miguel Vera- sólo parece tener una posible respuesta en el para qué (de una posible salida, de un posible futuro diferente) anhelado en las últimas líneas de su diario-manuscrito. Ambas interrogantes están implícitas en los pensamientos que pasan por su mente al ser testigo-observador, una vez más, de dos seres inocentes, castigados sin embargo por las atrocidades de la guerra:

No pienso en ellos solamente. Pienso en los otros seres como ellos, degradados hasta el último límite de su condición, —81→ como si el hombre sufriente y vejado fuera siempre y en todas partes el único fatalmente inmortal.

Alguna salida debe haber en este monstruoso contrasentido del hombre crucificado por el hombre. Porque de lo contrario sería el caso de pensar que la raza humana está maldita para siempre, que *esto* es el infierno y que no podemos esperar salvación.

Debe haber una salida, porque de lo contrario...

(p. 220)

Con esa vislumbrada esperanza, con ese posible para qué de salvación futura, termina el manuscrito de Vera. Y si nos referimos al párrafo con que concluye la novela, que supuestamente recoge opiniones de Rosa Monzón, la intención testimonial de *Hijo de hombre* resulta clara. «Creo [expresa Ro(s)a-Bastos...] que el principal valor de estas historias radica en el testimonio que encierran. Acaso su publicidad ayude, aunque sea en mínima parte, a comprender más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires...» (p. 221). Cerrar el texto con estas palabras refleja, por parte de Roa, una actitud ética conscientemente asumida, implícita además en el tipo de novela por él postulada, *id est*, teñida por la propia experiencia pero al mismo tiempo caracterizada por un contenido social y humano significativo¹⁰⁶.

La segunda novela de Roa Bastos aparece en 1974, catorce años después de su ya entonces famoso *Hijo de hombre*. En ese tiempo, se consolida de manera definitiva el compromiso social y artístico del autor cuya última novela, el gran experimento novelesco que es *Yo el Supremo*, constituye, al mismo tiempo, un nuevo paso en la concepción del papel del escritor frente a su propia obra. La actitud ya reflejada en *Hijo de hombre* de ver el hecho literario no como una «creación original» sino más bien como un proceso de elaboración colectiva¹⁰⁷, llega a incluir aquí la anulación completa del autor como tal. De editor (o coautor, a lo sumo) que era en su primera novela, pasa ahora a considerarse mero «compilador» responsable de su obra. Explica — 82→ Roa este cambio en su concepción de la obra novelesca en los siguientes términos:

Basta salir un poco de ese mundo afantasmado en que estamos metidos los escritores -aún los que nos preocupamos de nuestras colectividades- para descubrir que la novela hoy -sobre todo en América Latina- está desplazada a un lugar secundario como medio de comunicación. Necesidades más urgentes constriñen al hombre de nuestro tiempo. Parece más importante, por ejemplo, leer cosas sobre lo que sucede en nuestros países en todos los niveles. Una práctica tradicional de la escritura queda fácilmente desbordada por la magnitud de esos acontecimientos. Todo eso me propuso necesariamente un replanteo esencial de mis propios métodos de escritor. Creo que, después de un tiempo, comencé a comprender que tal vez no sea la palabra en sí, como función de comunicación, la culpable de esa situación de desentendimiento entre lo que se escribe sobre los hechos y los hechos mismos, sino la propia capacidad de comunicación del autor: su lenguaje no ha

avanzado lo suficiente para expresar esa inmensa marca que está llenando todo el marco histórico de nuestro tiempo y ante la cual las palabras parecieran retroceder impotentes. Este convencimiento tal vez debió llevarme a cerrar definitivamente mi actividad como escritor, pero se produjo una extraña paradoja que me hizo persistir: me empeñé en tratar de anular la situación de privilegio del autor en el marco de su obra, en eliminar todos los elementos de autocomplacencia con el mundo individual, de comprender que el escritor -aún en los momentos de mayor soledad, en la profundidad de sus obsesiones, de sus pesadillas, de sus sueños- sigue siendo un ser social¹⁰⁸.

Y así, en lugar del papel que tradicionalmente suele corresponder al autor -de inventar una fábula o construir una trama narrativa imaginaria-, se asigna a sí mismo el de «compilador» y como tal su intervención en la obra se limita a la de cualquier lector. «Como compilador», dice Roa, «yo he sido también un simple lector». Y enfatiza categóricamente: «No escribí, entonces, esta novela como autor, sino como lector: como uno que lee el libro que siempre escriben los pueblos». —83→ La importancia que para su propia labor novelística significó su última novela, lo expresa Roa Bastos en los siguientes términos: «*Yo el Supremo* me acercó a uno de los hallazgos más fértiles de mi vida de escritor: el que los libros de los particulares no tienen importancia; que sólo importa el libro que hacen los pueblos para que los particulares lean»¹⁰⁹.

En su elaboración temática, la última novela de Roa Bastos sigue relacionada con ese anhelo profundo de comprensión de la realidad nacional que, como ya se ha dicho, constituye un aspecto recurrente en la novelística del exilio. *Yo el Supremo* rescata de la historia la figura del doctor Francia y la humaniza. Pero para ello, y para comprender los móviles que lo impulsaron al dictador a actuar como lo hizo, primero se lo debe desmitificar. Se logra eso

haciendo que el propio dictador produzca el texto de la novela. Roa deja que aquél se enfrente con los varios documentos y leyendas que sobre él se han escrito o tejido durante el curso de la Historia. Convierte así al doctor Francia en actor y juez de sus propios actos, defensor de su política contra las acusaciones de historiadores futuros y juez implacable de las corrupciones y política entreguista de sus sucesores, especialmente de la dictadura actual. Pero activar la conciencia acusadora del gran magistrado (ya muerto más de un siglo atrás) para proyectar su voz al presente implica congelar el tiempo, y para ello se hace necesario un segundo proceso de mitificación. Al mitificarlo, Roa lo convierte en símbolo de la conciencia nacional. Paradójicamente, el símbolo cobra vida al ser reflejado en la novela, pues ésta sólo recobra lo que en realidad nunca ha muerto. El doctor Francia sigue vivo en la conciencia colectiva. Su vigencia ya lo predice una de las voces recuperadas en el «dictado» del Supremo donde se lee que «hay Francia para rato»¹¹⁰, y el mismo dictador agrega más adelante, «...qué resto de gente viva o muerta quedará en el país, que no lleve en adelante mi marca» (p. 278).

Hay que aclarar, sin embargo, que el aludido proceso de mitificación es muy diferente -literaria e históricamente hablando- al que predominó durante las cuatro primeras décadas de este siglo. Los separa un factor de responsabilidad profesional. Mientras en el período anterior la mitificación iba precedida, en general, de una mistificación (o falsificación) de la realidad, en esta obra Roa Bastos mitifica, desmitificando al mismo tiempo, la controversial figura del doctor Francia. Declara Roa que a lo largo de su vida fue tentado por la idea de convertir en personaje de una de sus novelas al personaje histórico mismo. Pero, explica: «también sentí desde el comienzo que la magnitud —84→ de un proyecto semejante desbordaba por completo mis posibilidades y, sobre todo, las posibilidades del género novelesco». Por lo tanto, sigue diciendo, «preferí, en lugar de traicionar mi oficio de escritor de novelas y afrontar el riesgo de distorsionar la historia, elaborar un mito literario inspirado, eso sí, en la enigmática figura del Supremo Dictador, personaje polémico, discutido, ensalzado»¹¹¹.

A pesar de que Roa considera que *Yo el Supremo* es una novela «hecha al modo tradicional, con algunas variantes», se trata en realidad de una obra experimental muy innovadora. En primer lugar, la introducción del documento histórico en sí y de otros escritos extraliterarios como soporte básico de su novela¹¹², y en segundo lugar, la nueva perspectiva que introduce en la concepción de una novela sobre la dictadura, son llevados a un desarrollo tal que dejan de ser características circunstanciales y pasajeras -o meras coincidencias- para convertirse en coordenadas estructurales básicas. Esto hace que la obra sobresalga no por lo que tiene en común con la novela tradicional sino justamente por lo que tiene de esencialmente experimental. Con respecto al primer punto, señala la conocida hispanista Jean Franco el papel innovador que Roa le asigna al material histórico incorporado en *Yo el Supremo*, al convertir esos documentos e informes varios -normalmente usados en el discurso histórico- en la infraestructura de su ficción¹¹³. Y refiriéndose a su carácter novedoso dentro de la tradición de la novela de la dictadura, comenta Sylvia Wynter, otra conocida investigadora, que la novela de Roa, juntamente con *Recurso al método* de Alejo Carpentier y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, constituyen tres novelas latinoamericanas que están marcando nuevos rumbos -y yendo incluso más allá del *boom*- en varios aspectos. En cada una de estas obras la conciencia del dictador domina el texto; sus autores han logrado entrar dentro mismo del dictador y esto, según la mencionada crítica, implica un cambio total de actitud en estas novelas¹¹⁴.

Temporalmente, las dos novelas de Roa Bastos son totalizadoras en cuanto ambas abarcan, dentro del marco novelístico, un período de tiempo secular, pero mientras en *Hijo de hombre* el narrador-escritor Miguel Vera no pasa de «testigo pasivo» y transcribe el hacer y no-hacer de los demás personajes, acá el dictador es al mismo tiempo agente y recipiente, personaje principal y protagonista actuante único. Él hace y deshace la historia que es la novela y comenta, corrige y contesta las varias historias que componen la Historia. Se convierte así en juez, testigo y «revisor» de ésta.

Yo el Supremo constituye un inmenso y detallado panorama del derrotero histórico-político del Paraguay desde su independencia hasta el presente. A través de los «dictados» de su protagonista, el doctor Gaspar Rodríguez de Francia, dictador perpetuo del Paraguay y uno de los personajes más apasionantes y poco conocidos de la historia americana, desfilan ante el lector elementos del contexto humano, económico y político que configuran la realidad nacional e internacional de la época. Datos varios, recogidos de diversas fuentes -«de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espiaados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales [...] versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas...» (p. 467)- e insertados en la novela, complementarios algunos, contradictorios otros, confluyen a reconstruir la difícil circunstancia histórica que le tocó vivir a este primer magistrado paraguayo, para quien los juicios de la historia no han sido unánimes. Si para algunos fue un déspota sombrío y para otros prócer de la nación paraguaya, lo que nadie puede negarle es su calidad de defensor intransigente de la independencia y soberanía nacionales. En su obra Roa lo humaniza, devolviéndole así el derecho al error o al acierto, a juzgar o a defender sus propias acciones, derecho que le había negado la Historia ya sea condenándolo al banquillo de los acusados, sin posibilidad de defensa, o canonizándolo en la perfección del muñeco de cera con la eterna sonrisa congelada, pero necesariamente postiza y falsa.

Aunque Roa se declare mero «compilador», es evidente que su labor de «entresacar» y «sonsacar» de tanto material escrito y oral implica un trabajo de selección y disposición, no sólo del elemento documental, sino también del elemento lingüístico que mediatiza dicha transposición y por lo tanto va más allá de la pura compilación. Se trata sí de una novela en donde la presencia del autor como tal está prácticamente ausente, en especial en lo referente a su situación de privilegio dentro de la novela tradicional.

Las versiones que ha recogido la Historia y las varias historias -las detractoras y las idealizantes- que se han escrito, tejido y especulado en torno

al doctor Francia, son versiones que ponen énfasis en la imagen pública de su persona, imagen que debido al misterio que rodeó siempre a su figura, abunda en elementos extraños, contradictorios y ambiguos. Abogado y astrónomo, heredero de las enseñanzas —86→ de Rousseau, Montesquieu, Diderot y Voltaire, Francia instauró en Paraguay un régimen paternalista y se convirtió en el defensor número uno de la independencia nacional. Por otra parte, los pocos visitantes extranjeros que llegaron a entrar a la fortaleza en que había sido convertido el Paraguay durante sus veintiséis años de gobierno, dejaron versión escrita de la crueldad extrema que ejerció el dictador para con sus adversarios políticos y enemigos personales. Son justamente esos visitantes, los hermanos Robertson y el suizo Johan R. Rengger, los que dejaron constancia de ciertos detalles de su vida privada y pública: su exagerada puntualidad, sus paseos diarios hasta el cuartel del Hospital, sus siestas en su hamaca de hilo, su celibato, su carácter solitario, el gran cariño que sentía por su perro «Sultán», su famosa casaca azul con galones dorados y sus zapatos con hebillas de oro, su desconfianza extrema hacia extranjeros o desconocidos, su colonia penal de Tevegó y su severidad extrema para amigos, parientes o enemigos. Conocido también es el cautiverio al que el dictador sometió al sabio naturalista Amadeo Bonpland, a quien durante nueve años le prohibió dejar el país a pesar de las amenazas de Bolívar, para expulsarlo después, sin motivo aparente, cuando ya aquél se había encariñado con el Paraguay y no quería abandonarlo. Su actuación pública es también la recogida en los muchos documentos de la época, nacionales y extranjeros, que testimonian entrevistas con emisarios argentinos y brasileros, o su enfrentamiento con Artigas a quien más tarde, cuando éste se lo pide, concede sin embargo asilo político y le permite permanecer en el país hasta su muerte.

Pero todos éstos son datos obtenidos por terceros y nos dan una imagen externa del dictador. Ofrecer una versión íntima del mandatario paraguayo, implica tener acceso a su conciencia personal. Roa hace uso de ambos recursos. Deja que el propio Francia construya la novela y aprovecha creativamente el dato que sobre la hipotética existencia de un diario privado le provee la Historia. Se cree que en 1840, poco antes de morir, el doctor Francia

quemó todos sus papeles. De ese dato se vale Roa para reconstruir, a partir de los restos y fragmentos rescatados a las cenizas, el supuesto diario del mandatario paraguayo. Completa así, con una imagen íntima y personal, la pública y exterior que ha sido recogida por un gran número de legajos y documentos varios.

La acción novelesca, que es acción mental pura¹¹⁵, se ubica *post mortem* y se abre con un pasquín que imita la letra del Supremo y anuncia el desmembramiento de su cuerpo después de su muerte¹¹⁶. El —87→ pasquín aparece en un momento en que la salud física del doctor Francia es crítica y éste se siente próximo a morir. Pero su ubicación al principio de la novela es clave ya que desata el «dictado» -hecho a su secretario Patiño- que constituye la novela y cuyas líneas revisarán siglo y medio de historia paraguaya y americana, documentos de todo tipo, batallas de pluma y espada, maquinaciones extranjeras destinadas a anexar a sus respectivos dominios al Paraguay, entonces rico en recursos y económicamente muy próspero. Recoge el «dictado» las amenazas del momento, la constituida por Artigas y la que representan las presiones correntinas cuyos deseos rebotan contra la voluntad férrea de Francia de mantener, a toda costa, la integridad territorial y política de su país. Pero sus recuerdos se dirigen no sólo al pasado o al presente sino que en forma de memoria proyectada hacia el porvenir, también dicta a Patiño sobre las amenazas y los males futuros que acechan al país. Esto lo logra a través de una serie de anacronismos que se justifican temporal y estructuralmente en la anulación del tiempo cronológico a través de la configuración mítica del dictador, cuya memoria transcurre a lo largo de los planos temporales como en un eterno presente.

Novela de múltiples lecturas -como *Hijo de hombre*-, *Yo el Supremo* es rica en connotaciones y señalar solamente determinados aspectos sin mencionar otros implica, de manera obligada, una selección previa, que a su vez significa mutilar o a lo menos dejar de lado una serie de interpretaciones posibles. Sin embargo, tal selección se hace necesaria en un trabajo como el nuestro donde intentamos rescatar de la novelística del exilio sólo algunos de sus elementos recurrentes más significativos. Un aspecto predominante en todas estas obras

es, como ya lo indicamos antes, su carácter comprometido con la realidad nacional.

En el caso de *Yo el Supremo*, la crítica y la denuncia marchan paralelas a la meditación y apología que constituye gran parte de la novela. Mientras el dictador narra, cuenta, corrige y se debate luchando contra la imagen que le han inventado sus sucesores y en especial sus detractores, se vislumbran también en el trasfondo -sin que él pueda ejercer su poder contra ello, sin poder controlarlo o corregirlo- las pequeñas y grandes llagas de su régimen. Allí están los arbitrarios arrestos, los fusilamientos, las colonias penales, las crueldades y castigos para enemigos, adversarios y ex amigos. Allí están las contradicciones de su régimen paternalista, sus caprichos, su —88→ ambivalente posición para los extranjeros que lograron entrar al país y el injusto cautiverio del naturalista Bonpland.

La serie de anacronismos incluidos en el texto son absolutamente necesarios dentro del proyecto totalizador que constituye la obra. Gracias a ellos puede Roa dar el salto del pasado al futuro, incluir el presente e incluso trascenderlo. Además, es en la inserción de dichos anacronismos donde hallamos las críticas más severas de la obra. Éstas aluden, sobre todo, a la dictadura presente. Por ejemplo, es clara la denuncia contra el régimen entreguista actual cuando el Supremo se refiere a las relaciones paraguayobrasileras y a la firme política con que él siempre defendió la integridad territorial y protegió la soberanía nacional del Paraguay de toda amenaza imperialista. Pensando en especial en el Brasil y en sus pretensiones anexionistas, declara el doctor Francia, en la circular perpetua: «Gobiernos rapaces, insaciables agarradores de lo ajeno. Su perfidia y mala fe las tengo de antiguo bien conocidas. Llámese Imperio de Portugal o del Brasil; sus hordas depredadoras de mamelucos, de bandeirantes paulistas [...] contuve e impedí seguir bandeirando bandidescamente en territorio patrio...» (p. 85). De allí que cuando proyecte mentalmente la firma del tratado de Itaipú (1973) que resultaría en la ocupación brasilera de extensas zonas fronterizas, y por el cual el Paraguay sería hipotecado secularmente al Brasil, la denuncia vaya directamente referida a la dictadura actual, responsable de dicho tratado. Se

lee en la circular perpetua que «el pantagruélico imperio de voracidad insaciable sueña con tragarse al Paraguay igual que un manso cordero [...] Ya nos ha robado miles de leguas cuadradas de territorio, las fuentes de nuestros ríos, los saltos de nuestras aguas, los altos de nuestras sierras acerradas con la sierra de los tratados límites» (p. 85). La alusión a la gran extensión de territorio «robado» pero especialmente la especifica sobre los «saltos» de aguas ubica este discurso en dos niveles temporales: en el pasado de agresión imperialista portuguesa y en el presente de agresión también imperialista, pero brasilera¹¹⁷. *Yo el Supremo* enjuicia, además, otros aspectos de la actual dictadura que en su arbitrariedad y entreguismo se define por oposición total a la profunda responsabilidad histórico-nacional que siempre caracterizó a Francia¹¹⁸.

La lectura de estas cinco novelas en cuanto obras de contenido social, de crítica y denuncia, deja como saldo un par de apreciaciones. Ambos autores crean un mundo novelístico unitario, totalizador, donde sobresale la preocupación por el destino presente y futuro de su —89→ país, y por extensión, de toda Hispanoamérica. Ambos escarban llagas dolorosas: Casaccia buceando en los traumas psicológicos resultantes de la interacción medio-hombre, y Roa remontando el río de la Historia en busca del porqué del angustioso presente paraguayo. En ambos casos, el compromiso social y/o político con la suerte de su pueblo y de su destino es total.

4. Tres temas recurrentes en las novelas de Gabriel Casaccia y de Augusto Roa Bastos



La experiencia de vivir lejos de la patria, para quien sólo puede o quiere identificarse con ella, necesariamente tiene que dejar rastros profundos tanto en su vivir cotidiano como en su configuración mental. Para el escritor exiliado en particular, su experiencia personal se convierte en materia prima básica de sus obras. Éstas la incorporan a través de una serie de motivos o temas recurrentes, algunos de ellos con carácter obsesivo. Dicha recurrencia temática, su entorno referencial y su tratamiento artístico, dan unidad y

coherencia a la producción del exilio. Ambos, Casaccia y Roa Bastos, se refieren en términos psicológicos similares a la influencia definitoria que ha tenido en sus obras su condición particular de exiliados. «Desde el punto de vista de la tranquilidad para escribir, sin problemas políticos ni de otros órdenes» -dice Casaccia-, «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*»¹¹⁹ (el énfasis es de Casaccia). Roa Bastos, por su parte, comentando sobre la vida y problemas del hombre paraguayo en el exilio como materia novelable, expresa que le interesa «todo lo que esta vida lejos de las raíces, del medio, opera en él». Y agrega: «Este tema, naturalmente es un objeto y un sujeto de mi experiencia personal, puesto que hace varios años vivo en la emigración y ese pulso de una vida tan distinta, tan distorsionada, se me impone como una necesidad temática, probablemente como mecanismo —96→ de compensación para la carencia profunda que significa la ausencia»¹²⁰.

Son estas pautas y comentarios significativos que hacen Roa Bastos y Casaccia con respecto al efecto que el exilio ha tenido en su producción literaria los que nos llevan a aislar en ésta tres núcleos temáticos específicos cuya expresión novelística creemos puede ser atribuible, de manera directa, al hecho de que sus obras han sido concebidas en el exilio, especialmente después de observar que dichos temas constituyen también motivos recurrentes en otras muchas narraciones escritas en el exilio¹²¹. Los motivos temáticos a que nos referimos son los siguientes: 1) el exilio de dentro y el exilio de fuera; 2) la obsesión por el pasado; y 3) la problemática nacional presente como rescate de una realidad camuflada. A continuación iremos viendo cómo se manifiestan estos motivos en las novelas en estudio y qué variantes -si las hay- predominan en la novelística de uno y otro autor respectivamente.

En otra ocasión hemos usado estos términos para referirnos en particular a la situación del escritor paraguayo que estando fuera o dentro del país no puede escapar a su condición de «exiliado», en el último caso debido a las limitaciones de carácter político y cultural imperantes intrafronterizas. En esta sección ampliaremos el sentido de esos términos para incluir dentro del «exilio de fuera» al millón y más de paraguayos que han debido emigrar del país durante las últimas tres décadas por razones políticas o económicas; y dentro del «exilio de dentro» a la migración interna que también ha aumentado en los últimos años pero cuya cifra numérica es de más difícil determinación.

Como es de esperar, y en especial de estos dos escritores para quienes «lo imaginado en una novela se nutre de lo vivido por uno, pero también de lo vivido por otros»¹²², esa experiencia del destierro vivida por ellos -y por los miles de emigrados que pululan por las calles de las ciudades fronterizas- constituye uno de los elementos generadores de su mundo novelístico. De las dos causas básicas -política y económica- de esta emigración, la política es la más importante y la que lleva el mayor número de gente al exterior. De allí que el «exilio de fuera» entre a la novelística de estos dos escritores representado —97→ por una serie de emigrados políticos como son, por ejemplo, el doctor Brítez en *La Babosa*, el coronel Balbuena en *La llaga*, el doctor Gamarra en *Los exiliados*, la expatriación cíclica a la que se alude repetidamente en *Hijo de hombre*, y los emigrados varias veces mentados en *Yo el Supremo*.

Pero también nutre las novelas de Roa Bastos y Casaccia esa otra experiencia de destierro, la de los «exiliados de dentro» que por cuestiones aquí más bien económicas, se ven obligados a dejar su «patria chica» para buscar -en la capital o en alguna otra ciudad- mejora económica y social. De este exilio de carácter interno nos dan cuenta, entre otros, Ramón Fleitas en *La Babosa*, Gilberto Torres en *La llaga*, y el éxodo de Casiano y Nati Jara en *Hijo de hombre*. Dentro de este exilio interno conviene distinguir dos movimientos migratorios básicos: uno -el mayor- que va del campo (o pueblo) a la capital (u otra ciudad), y otro que va en dirección inversa, de la capital (ciudad) al campo

(pueblo). En los dos casos, sin embargo, la razón de la migración es de carácter predominantemente económico y ambos reflejan un cambio de estado dentro de la escala social. El primer movimiento (campo a ciudad) implica un ascenso social. Es el caso de Ramón Fleitas mientras puede permanecer en la capital. El segundo (ciudad a campo) significa casi siempre cierta disminución social. Tal es la situación de Ángela y su hermana Clara en *La Babosa*. No obstante la división en «exilio de fuera» y «exilio de dentro», y la subdivisión de éste en movimiento «campo-ciudad» y «ciudad-campo», ambos tipos de exilio tienen consecuencias psicológicas similares o por lo menos igualmente negativas.

Ramón Fleitas es «el clásico hijo de la campaña venido a la ciudad y no absorbido ni desbastado del todo por ella» (*Babosa*, p. 10) que tipifica una realidad problemática, la marcada dicotomía campo-ciudad. Leemos en el texto que:

La mayoría de los habitantes de Asunción es como Ramón. Asunción está llena de estos seres híbridos, mitad ciudadanos mitad campesinos que en edad temprana llegan del campo para estudiar y colman el Colegio Nacional, la Escuela Militar y el Seminario. Más tarde ocupan los primeros puestos en la política y se cuelan en el mundo social. Pero siempre queda en ellos, en su espíritu, en su hablar, algo de coiguá [campesino, torpe], que los diferencia del asunceño nativo.

(p. 10)

—98→

Esto último crea en ellos un complejo de inferioridad que dificulta su integración en el nuevo medio, cualquiera sea el grado de cultura individual y el medio al que tratan de incorporarse. Esta situación, de raíz económico-social, condena a

seres como Ramón Fleitas, Gilberto Torres (*Llaga*) o Miguel Vera (*Hijo*) al fracaso, pues ese sentirse diferentes frena y hasta anula sus posibilidades de éxito creando un sentimiento derrotista, cuyas raíces explica un personaje de Casaccia diciendo que «se nace fracasado, frustrado, como se nace con algún defecto físico, porque el fracaso es algo subjetivo, íntimo...» (*Exiliados*, p. 178). En efecto, muchos son los ejemplos que podrían ilustrar las palabras de esta criatura casacciana.

Ramón, que había nacido en Itacurubí de la Cordillera, un pueblito pobre y triste, «sin luz eléctrica» (p. 11), fue a estudiar a la capital y allí se recibió de abogado. Sin embargo, siempre se sintió inferior a sus compañeros. «Envidiaba a sus amigos que habían nacido en Asunción y que vivían y se movían en ella como en su medio natural» (p. 11). Cuando por fin podía empezar para él el camino hacia el éxito al casarse con la hija del «doctor Félix Cardozo, abogado distinguido del foro del Asunción y cuya familia figuraba en las altas esferas sociales» (p. 11), irónicamente allí comienza su destrucción. Obligado por el suegro a vivir en Areguá, donde Ramón siempre se halló muy a disgusto, poco a poco va perdiendo todas sus esperanzas de convertirse algún día en el gran escritor y prominente abogado que quería ser. Roba primero, va a la cárcel después, para terminar, gracias a la intervención de un amigo, como juez de paz en un perdido pueblito de las Misiones (p. 316).

Similar es la situación de Gilberto Torres (*Llaga*), alma gemela de Ramón Fleitas, quien empieza con ilusiones de llegar a ser un gran pintor. Enseña dibujo en el Colegio Nacional y su cátedra le da entrada suficiente para vivir y progresar en Asunción. Un día se le ocurre firmar «una nota con otros pidiendo que se dé mejor trato a profesores amigos y estudiantes presos» (p. 46). Eso le cuesta su puesto y su traslado a Areguá. «Todo por culpa de esa maldita nota», le acusa su esposa. «Si no la hubieras firmado, hoy estaríamos en Asunción. [...] No hubiésemos tenido que venir a enterrarnos aquí» (p. 49). De allí en adelante todo le va de mal en peor. Ya sin ideales, más por oportunismo que por convicción política, se mete en un grupo revolucionario que planea un golpe contra el gobierno y que promete darle un cargo en el extranjero si triunfa la revolución. Como ya lo indicamos en el capítulo anterior, éste fracasa,

apresan a Gilberto, lo —99→ torturan y finalmente lo deportan a la Argentina (p. 184). Así termina su derrotero por *La llaga* para volver a aparecer en *Los exiliados*, viviendo de la caridad del doctor Gamarra a quien no puede pagar sus gastos de la pensión porque tampoco puede conseguir empleo. Se siente derrotado. Comenta él que la pintura no le sirve para ganarse la vida y que terminará «como tantos artistas paraguayos por ser un fracasado. Uno más en esa larga caravana» (p. 284). La derrota final llega en la última página de la novela, cuando luego de escuchar el último silbato del tren que partía hacia Asunción y que él hubiera querido tomar, recoge mentalmente la imagen de tantos otros compañeros expatriados, envejeciendo en el exilio. En un desesperante pataleo de rebelión grita para sí: «A mí no me sucederá lo que a ellos. Yo no me pudriré en el destierro [...] Volveré aunque tenga que llegar arrastrándome...». Sin embargo, inmediatamente después, así «como se había levantado, de golpe volvió a sentarse mientras echaba una mirada absorta a su maletín, colocado a cierta distancia, como si fuera un objeto desconocido, que lo viera por primera vez» (p. 303). Estaba atrapado.

Algo diferente es el caso de doña Ángela y su hermana Clara (*Babosa*), quienes dejan la capital y van a Areguá para «ocultar su decadencia social» (p. 21) después del doble fallecimiento del marido de Clara y del padre de ambas. Perteneían ellas a una conocida familia de Asunción y eran hijas «de un prestigioso y pudiente personaje ya fallecido» (p. 21). El transplante a Areguá de estos dos seres, acostumbrados y educados en el contorno de la sociedad capitalina, produce en ellos cierto desequilibrio psicológico que se manifiesta en una actitud negativa frente al mundo, en una antisociabilidad de índole «activa» en el caso de doña Ángela y de naturaleza «pasiva» en el de su hermana Clara. Doña Ángela goza sembrando la discordia en el pueblo y arrastrando los chismes de un lugar a otro (p. 21). En vez de sentir piedad o compasión frente a la pobreza de sus semejantes, ella disfruta viendo tanta miseria (p. 24). Con su lengua venenosa destruye a quienquiera se atreva a contrariarla o criticarla, incluyendo al cura del pueblo y a su propia hermana. Aquél osó llamarla «babosa y víbora» (p. 235) y con ello sólo ganó su odio y el lento veneno de su ponzoña que aceleraría su muerte.

Por otra parte, los celos, la envidia, la rabia que desde chica sentía Ángela por su hermana Clara, la llevan a hacerle a ésta la vida imposible hasta empujarla al suicidio. Doña Ángela «la atormentaba y oprimía con celo incansable» y «consiguió convertir su vida en un infierno» (p. 317). Si el cambio de lugar convierte a doña Ángela en un ser —100→ dañino, morbosamente malvado, hace de doña Clara un ser cada vez más retraído. Su vida va perdiendo contacto con la realidad circundante para volverse hacia el pasado y permanecer allí, nutriéndose de sus recuerdos y entregándose al alcohol para evadir el presente. Por eso, cuando doña Ángela estrecha más «su vigilancia en torno de su hermana» y la despoja «de todos los frascos y vasos de cosméticos y pomadas» (p. 317), doña Clara acaba por suicidarse (pp. 317-18), no sin antes escribir una nota acusando a Ángela de todas sus desgracias (p. 320).

En *La llaga*, Atilio y su madre Constancia también se habían trasladado de Asunción a Areguá «hacia alrededor de dos años, poco después de la muerte de su marido» (p. 16) por razones similares a las que llevaron al mismo pueblo a las hermanas Gutiérrez -Ángela y Clara- de *La Babosa*. Para Constancia, Areguá constituía un escape de la realidad, un escondite donde trataba de protegerse de las acusaciones implícitas en las preguntas que a menudo le hacían sus amistades asunceñas con respecto al «raro suicidio de [su marido] Francisco» (p. 16). Para Atilio, Areguá constituye también un refugio al principio, un lugar donde ambos, él y su madre, podrían llegar a «ser felices y vivir tranquilos» (p. 25). Pero si Constancia puede resistir el poder corrosivo y la influencia negativa de este pueblo triste y monótono, esto es, en primer lugar, porque ella viaja a Asunción prácticamente todos los días para encontrarse con su amante (Gilberto Torres) y en segundo lugar porque en Areguá vive éste, y la necesidad de estar cerca de él es más fuerte que cualquier otro posible sentimiento de incomodidad geográfica. Atilio quiere independizarse económicamente, desea abrir una ladrillería con un amigo (p. 24). Mientras espera que se arreglen los papeles de la sucesión de su padre confía en que su madre lo ayudará en el negocio que le interesa. Poco a poco, sin embargo, va descubriendo las pequeñas «traiciones» de Constancia, sus relaciones con

Torres, y sus mentiras con respecto al dinero de la herencia paterna. Atilio se da cuenta de que con ella no puede contar y planea la venganza a través de la denuncia del complot revolucionario. Incapaz de soportar las consecuencias de su acción, avergonzado por el daño que causa a la familia Torres, víctimas inocentes de todo esto, se suicida y termina así su angustioso derrotero por las páginas de la novela. El «exilio de dentro» destruye uno por uno todos sus sueños para terminar destruyéndolo también a él al final.

Miguel Vera (*Hijo de hombre*) es otra víctima en esta larga lista de exiliados de dentro. Deja su pueblo Itapé y va a la capital cuando —101→ aún es niño porque en Itapé sólo tenían hasta el tercero de la primaria y debía terminar el sexto para entrar en la Escuela Militar, su gran sueño dorado (p. 51). A pesar del deslumbramiento que le produce su futuro de cadete -«...el uniforme de cadete, azul con vivos de oro, la gorra y el espadín me deslumbraban» (p. 52)-, el dolor y la dificultad que le causa despedirse de lo suyo son enormes. Lo demuestra la escena en que con mucho sufrimiento logra meter en los zapatos sus «pies encallecidos por los tropezones y las corridas, rajados por los espinos del monte» (p. 51). Eran sus primeros zapatos y dentro escondía ahora sus pies de campesino. Por eso, sucumbir a las limitaciones del calzado y a sus implicaciones inmediatas le hacía sentir traidor: «Yo era un desertor. Sentía tristeza y vergüenza, a pesar de las ropas, de los zapatos, del viaje, de la escuela lejana, del futuro honor de cadete, más lejano todavía» (p. 53).

Destinado al Chaco, Miguel se deja arrastrar por su suerte. Su diario (pp. 135-59) atestigua la agonía espiritual y la total impotencia que lo invaden. Él quiere «quedar al margen» de la historia (p. 107), pero no puede evitar su papel histórico y termina destruyendo sin querer, casi en un estado de delirio, a Cristóbal Jara y su camión aguatero que venían a salvarlo de la sed mortal del desierto. Después de terminada la guerra, vuelve a su pueblo como alcalde. Allí se siente totalmente alienado. Sus amigos de antes habían muerto o habían pasado a integrar la inmensa lista de ex combatientes, mutilados psicológica y físicamente, a quienes como al sargento Crisanto Villalba (pp. 199-216) les «resultaba difícil de verdad reconocer su pueblo al retorno, [...] no porque el pueblo hubiese cambiado mayormente en ese tiempo sino porque los cambios

se habían producido [...] en la parte de adentro de los ojos» (p. 199). Miguel «en Itapé estaba solo; sus padres habían muerto, sus dos hermanas estaban casadas, en Asunción» y «al final, la gente simple del pueblo le haría el vacío» (p. 221). La bala que termina con su vida -¿suicidio o accidente?- pone punto final no sólo a su derrotero de pequeñas y grandes traiciones, sino también a la posibilidad de salvación o de una salida viable a corto plazo para el exilio de dentro.

Todos estos personajes, en su individualidad ficticia y en lo que cada uno de ellos tiene de personaje-clase, atestiguan el carácter corrosivo del exilio de dentro. Son víctimas de la migración interna, a su vez producto de la enorme disparidad geográfico-económico-social que existe entre el campo y la ciudad. Cambian el campo por la ciudad o viceversa, en busca de algo mejor, pero al final siempre terminan derrotados. —102→ Los más fuertes -que son los menos- se convierten en seres muchas veces agrios, y hasta peligrosos. Los más débiles -la mayoría- acaban moral y psicológicamente destruidos.

Un caso típico de migración interna dentro del contexto vivencial de la gente del campo es el ilustrado por los esposos Casiano y Nati Jara en *Hijo de hombre*. Ellos encarnan la situación del campesino pobre, del indio y de una gran parte de la población rural del país que, sin medios de subsistencia, dejan su pueblo y van en busca de mejora económica a trabajar para un «amo» rico en el yerbal, arrozal, en la estancia o en el ingenio (de azúcar), con la esperanza de ahorrar y volver, pero se encuentran que la realidad en que se han metido los va «tragando lenta pero inexorablemente» (p. 69) y que el mismo sistema económico e institucional funciona para destruirlos.

Casiano había participado en la rebelión campesina de 1912 cuyo fracaso obligó a muchos a abandonar el país. Él y su esposa, como todos los que no pudieron huir del pueblo después del desastre, decidieron enrolarse como jornaleros en «La Industrial», que en esos días reclutaba gente para trabajar en los yerbales de Takurú-Pukú. Al principio estuvieron muy «contentos, felices de haber encontrado esa encrucijada en la que a ellos se les antojó poder cuerpear a la adversidad» (p. 68). Sin embargo, muy pronto se dieron cuenta

de que se habían equivocado en venir. «¡Erramos, Nati! Caímos de la paila al fuego...» (p. 69), le dijo Casiano a su esposa mientras avanzaban. La idea de que era sólo por un tiempo los consolaba. No sabían ellos aún que de allí no se podía salir muy fácilmente. Nadie había «conseguido escapar con vida de los yerbales de Takurú-Pukú [...] Lo más que había conseguido escapar [...] eran los versos de un 'compuesto', que a lomo de las guitarras campesinas hablaban de las penurias del mensú, enterrado vivo en las catacumbas de los yerbales» (pp. 66-67). Pero por amor al niño que les acababa de nacer, Casiano y Nati decidieron iniciar lo imposible (p. 78), tratar de fugarse de ese infierno humano y salvaje. Después de muchos sufrimientos lograron por fin burlar perros y policías. Sólo por milagro se habían salvado de una muerte segura.

El éxito con que dentro de la ficción se premia el esfuerzo de estos seres refleja, tal vez más que la posibilidad de realización del hecho individual en sí, la encarnación de una característica colectiva, cierta voluntad de sobrevivencia que Roa Bastos ha observado existe en su pueblo. «Siempre que quise recordar y recobrar la imagen esencial de nuestro país» -dice el escritor- «me encontré con esa voluntad de —103→ resistencia, de persistir a todo trance, a pesar de los infortunios, las vicisitudes en que tan pródiga ha sido nuestra historia»¹²³. En la lucha indeclinable de Casiano y Nati va implícita una ideología, complementaria y de acuerdo con aquello que dice Kiritó -apodo de Cristóbal, hijo de Casiano y Nati- de que «lo que no hace el hombre nadie más puede hacerlo» (p. 194). La salvación del pueblo paraguayo -léase de todo pueblo oprimido- no va a venir ni de afuera ni de arriba, ni del exterior ni del propio gobierno¹²⁴, sino de adentro y de abajo, de los Casianos, Natis y Kiritós latentes con que cuenta el país. La tarea no es fácil -lo demuestra el penoso éxodo de los esposos Jara- «pero tampoco imposible» parece decirnos Roa por medio de la exitosa huida de los Jara.

Las historias de Casiano, Nati y Kiritó Jara, por un lado, y la de Miguel Vera, por otro, se desarrollan a manera de contrapunto a lo largo de la novela. Mientras Miguel relata su vida en primera persona en los capítulos impares, tanto la historia de Casiano y Nati primero, como la de su hijo Cristóbal

después, nos llegan mediadas por un narrador en tercera persona a lo largo de los capítulos pares, que aluden a ellos unas veces directa y otras indirectamente. No obstante, en ocasiones estas historias se intercalan o marchan paralelas en un mismo capítulo, como sucede en el tres, en el cinco y en el nueve, por ejemplo. En estos casos, el contrapunto se hace dialéctico, las narraciones en primera y tercera persona se enfrentan, se oponen, se influyen mutuamente, pero en vez de unirse terminan destruyéndose. Si a nivel estructural existe un constante enfrentamiento, una oposición, una presentación alternada de ambos grupos de historias (en primera y tercera personas, respectivamente), también a nivel temático existe dicha dicotomía. Miguel Vera y los Jara representan dos polos o por lo menos dos sectores económico-sociales opuestos. Mientras el escritor Vera personifica al intelectual de clase media, los Jara simbolizan al campesino pobre. Mientras aquél, voluntaria o involuntariamente, pasa a colaborar primero con el gobierno (al descubrir, en su borrachera, los planes revolucionarios de los campesinos) y luego forma parte del *status quo* como alcalde del pueblo de Itapé, los Jara permanecen fieles a los deseos de redención y justicia social de su clase y participan de manera activa en el cambio. El espíritu de lucha y la solidaridad humana de los Jara contrastan con la pasividad y cobardía de Miguel. Aquéllos encarnan al elemento activo, vivo, sacrificado y heroico, a través de cuyo esfuerzo se puede esperar, en un futuro cercano o lejano, la salvación del hombre por el hombre. Miguel Vera, —104→ por el contrario, representa al elemento pasivo, cobarde, antiheroico, aliado permanente de las fuerzas conservadoras, responsable de la crucifixión del hombre por el hombre.

Dentro de la obra corresponde a los Jara protagonizar esta historia cíclica de crucifixión entre hermanos, resultante del choque de clases de una sociedad donde existen explotados y explotadores, víctimas y victimarios. El éxodo -ayer como hoy- es una de sus primeras e irremediables consecuencias. En el caso de Casiano y Nati, la importancia temática del éxodo se ve primero en la recurrencia del motivo de su huida a lo largo de varios capítulos, y luego en su estructuración central dentro de la obra. De los nueve capítulos en que ésta se divide, cuatro (capítulos 2, 3, 4 y 5) lo aluden en forma directa y el capítulo final

lo contiene de manera indirecta¹²⁵. Además, el núcleo temático de los tres capítulos centrales de la obra (capítulos 4, 5 y 6) gira en torno a la historia de los Jara. Mientras el cuarto detalla los pormenores del éxodo de los esposos Jara y el sexto hace otro tanto con la huida de su hijo Cristóbal (como consecuencia de la traición de Miguel), el quinto contiene a los tres, estableciendo asimismo un reconocimiento que va más allá del mero parentesco familiar: se identifica a Cristóbal como heredero directo de los ideales humanitarios y de justicia social de su padre.

En cuanto al exilio de fuera, esta novelística capta el que resulta del carácter endémico de la migración paraguaya, pero especialmente se concentra en la última manifestación de lo que Rivarola y Flores Colombino denominan «crisis epidémica»¹²⁶ de dicho ciclo, es decir en el exilio como consecuencia de la emigración masiva posterior a los años cuarenta. Del aspecto más general de dicha emigración, de su carácter cíclico, nos hablan los varios seres que han tenido que dejar el país porque un cambio de gobierno o de partido los ha puesto en desgracia y van al extranjero en espera de que otro cambio los vuelva a traer a la patria. Allí están, por ejemplo, esos «tres hombres flacos y uno con facha de estanciero» (*Hijo*, p. 55) que fueron al destierro entre los muchos que huyeron «hacia el sur, en busca de las fronteras argentinas» (p. 68) como consecuencia del levantamiento agrario del año 12, y que ahora volvían a la capital pues el panorama político había cambiado otra vez. Allí está también el doctor Eleuterio Brítez (*Babosa*) que empezaba a adquirir fama de jurista cuando «el remolino de la política lo cogió entre sus aguas turbulentas y lo trajo y lo llevó» (*Babosa*, p. 58). La inestabilidad política que caracterizó al Paraguay durante la primera mitad de este siglo se ve recuperada en la ficción a [—105→](#) través de estos exiliados de turno que -como el doctor Brítez- son deportados o «reimportados» según soplen los vientos de la política interna. El exilio de Brítez duró casi dos años (p. 58), al término de los cuales se le permitió volver al país gracias a la intervención y «muchos azacaneos de amigos y parientes de un ministro a otro» (p. 59). Aunque en esa ocasión debió prometer que no se metería más en la política de su país, al final de la novela ya lo vemos nuevamente en el gobierno y sacando partido de su

nueva situación pues «la política en Asunción había sufrido uno de esos cambios trimestrales» (p. 315) y «la rueda de las componendas y traiciones en su continuo girar había llevado arriba al doctor Eleuterio Brítez» (p. 315).

El carácter permanente, casi irreversible, de la emigración que se inicia en la década del cuarenta choca contra la calidad de transitoriedad que atribuye el exiliado a su permanencia en el extranjero. Ambas realidades, la histórico-objetiva y la psicológico-vivida, entran en conflicto y van «marcando» mentalmente a sus «víctimas», convirtiendo al desterrado -más a menudo en el caso del exiliado político- en un ser fracasado o espiritualmente derrotado, si llega a aceptar la irreversibilidad de su situación; o en un ser anacrónico, alimentado del glorioso pasado o de un futuro puramente ilusorio, si no la acepta.

Tanto el doctor Gamarra como el doctor Andrada (*Exiliados*) tipifican el drama del exilio sin término, pero en especial la situación del profesional en el destierro. Ambos han dejado su país hace muchos años y los dos todavía viven «transitoriamente». «Hace diez años que estoy en Posadas» -dice Andrada- «y cuando llegué pensé que estaría aquí unos meses y que en seguida volvería a nuestro país...» (p. 281). Sin embargo, aún no ha podido establecerse. «En cuanto reúna unos pesos» -le dice al doctor Gamarra- «voy a alquilar una pieza en el centro para instalarme allí con mi escritorio» (p. 281). Mayor es la experiencia en el exilio del doctor Gamarra ya que él «había sido deportado veinte años atrás de su país, el Paraguay, al caer su partido, por un golpe revolucionario» (p. 8). Como Andrada, él también es abogado y durante varios años trató de conseguir un empleo compatible con su profesión sin conseguirlo (p. 9). Por eso no tuvo más remedio que abrir una pensión para mantener a su familia. De lo anterior se puede ver que la marginación profesional de estos personajes resulta también en su marginación social y económica. No pueden integrarse al nuevo medio en que han sido transplantados.

—106—

La vida en el exilio es una vida precaria, vivida especialmente en espera del futuro deseado, alimentada por el pasado, pero en donde el presente no es

más que un puente hacia lo que el exiliado más desea: volver al país. «Los exiliados siempre están por volver, pero no vuelven; siempre a un paso de volver, pero no vuelven», dice un personaje casacciano (*Exiliados*, p. 303). Como el presente sólo cuenta en función del futuro, el texto refleja esta orientación temporal incorporando en el discurso narrativo los proyectos y sueños -a corto y a largo plazo- de las distintas criaturas que pueblan la novela. El lector llega a saber más sobre los planes y deseos de dichos personajes, sobre lo que querrían hacer en el futuro, que sobre lo que en el presente de la acción son y hacen. El carácter funcional del presente puede ser percibido tanto a nivel individual como colectivo. Para Etelvina, la esposa del doctor Gamarra, el presente sirve un fin futuro específico. Así, «en cuanto coyuntura se le presentaba mandaba a Graciela [su hija] a Asunción, a casa de su hermana Juliana, para que conservase las amistades asunceñas de su edad y se la conociese en el ambiente mundano en que actuaría alguna vez» (p. 20). A su vez, la condición funcional del presente está implícita en las reuniones ocasionales o charlas políticas regulares de los exiliados en que el tema de conversación se proyecta, de manera indefectible, hacia el futuro retorno a la patria.

La reunión-charla política es la actividad de grupo más común y regular entre los exiliados. El porqué de estas reuniones lo da el ex capitán Machado cuando explica que «es la política la que nos ha echado de nuestra patria y la política la que nos hará volver» (*Exiliados*, p. 87). Entre los varios para qué posibles, el carácter sublimatorio y el sentimiento de unidad derivados de tales discusiones constituyen consecuencias psicológicas positivas y necesarias para el equilibrio mental del exiliado, especialmente en el caso del exilio sin término. En esas reuniones hablan de «política [...] como si en el mundo no hubiese otro tema» (p. 94). Se sienten hermanados en una causa, unidos por un deseo común. Allí resuelven los problemas de la patria, proyectan y planean para el futuro. Se sienten útiles y, cada uno a su manera, necesarios dentro del esquema de reconstrucción nacional. Además, a través de ellas pueden desprenderse del presente en que están inmersos y flotar en un espacio independiente, alejados del mundo cotidiano. El discurso narrativo capta esto al

interrumpir la descripción de algún acontecimiento en marcha para instalar a los exiliados en su «isla» temporaria. En medio de una cena cualquiera, por ejemplo, éstos se separan sin darse cuenta casi de quienes no son, como ellos, desterrados. Valentina —107→ -una argentina en cuya mesa a menudo se reunían los exiliados- «ya estaba harta de escucharlos. Muchas veces en medio de esas largas y enredadas discusiones en guaraní, que no entendía, sentíase mareada como si estuviese perdida en otro país, oyendo discutir en lengua extraña y misteriosa» (p. 94). Para estos seres, en contraste con la situación que se considera «normal», lo planeado, proyectado o imaginado es primario y lo vivido y experimentado cotidianamente es secundario y está en función de aquello. Se da en el exiliado esa inversión de valores común a algunos conocidos personajes literarios como son, por ejemplo, Don Quijote o Madame Bovary. Aquél sería, entonces, una subclase de esta última especie.

Función de escape similar al de las reuniones políticas tienen los sueños, proyectos, planes para el futuro, de toda esa gente. Lo primero como lo segundo anula el presente o tiende hacia ello y evita así, para el exiliado, la angustia que de hecho sigue al vislumbre de que no existe salida posible al exilio. Trasladarse mentalmente a ese sitio ideal -que a menudo es la tierra lejana ya idealizada con el tiempo y la distancia, como es el caso del padre Rosales cuando trata de visualizar cómo encontrará su pueblito gallego a su regreso (*Babosa*, pp. 163-64)- es el escape más común del exiliado. De allí que la realidad imaginada pase a dominar y a ocupar primacía dentro del mundo vivencial de esos seres desterrados y por lo tanto dentro del discurso narrativo que la recobra. La vida resulta soportable mientras cuentan con ese mecanismo de escape. El doctor Gamarra cobra vida cuando al principio de la novela está convencido de que «esta vez la caída del general Alsina es segura» (p. 7), pues eso significaría su vuelta. Su escape son los noticieros radiales. Vive esperando noticias. Gilberto Torres sueña con el día en que podrá pintar su obra maestra, aquélla que ya ha construido mentalmente y que algún día se hará realidad en el lienzo. Zabala logra escapar no sólo de la realidad del exilio sino también de la del calor infernal en que vive por medio de su pasión por el hielo y la nieve. Se ha leído y sabe todo lo referente a ese su

pasatiempo favorito. Él es también quien teoriza sobre la necesidad del escape y quizás por boca de él Casaccia expresa sus ideas al respecto. «Yo con estos entretenimientos no me preocupo sino que me despreocupo de la rutina y del tedio de la vida», explica Zabala. «Me traslado a otro mundo con la fantasía, escapándome de éste. ¡Sueño! Hay que soñar mucho, como quien se droga, para que el corazón no se nos rompa al chocar con este mundo duro y vacío» (p. 158). Por eso, cuando ya no se puede escapar, cuando ya no se puede soñar y llega el momento de la —108→ verdad, de la aceptación del presente como tal, entonces llega también el momento de la destrucción definitiva para muchos. Tal es el caso del doctor Gamarra, que se da cuenta de que aunque pueda volver a su país después de tantos años de ausencia, ya no podrá retomar su vida de antaño, ya jamás podrá borrar esos años de distancia. Lejos o cerca, su vida y la de su familia no tienen salida. Comentando sobre la posibilidad del regreso, le dice a su esposa: «...qué voy a hacer allí, en qué voy a trabajar. Vivir en un hotelucho como aquí no puedo. Ahora se me perdona esta tarea denigrante porque soy un exiliado» (p. 210). Le recuerda que salió del país con cuarenta y siete años y que ahora tiene sesenta y siete. «¿Qué puedo hacer a los sesenta y siete años en Asunción con el general Alsina en el Gobierno...? Empezar, ¿qué?» (p. 210), se pregunta angustiado. Y como su marido, y como otros exiliados, la esposa se da cuenta «con el corazón oprimido, que ya no podían volver a Asunción [...] De golpe, el destierro dejaba de ser un episodio transitorio para convertirse en un hecho irreversible y definitivo» (p. 210).

Roa Bastos y Casaccia aíslan y enfocan diversos aspectos de las causas y consecuencias del exilio e incluyen en el texto elementos significativos del contexto histórico-político-social que alimenta su ficción. También ambos, en mayor o en menor grado, tratan de rescatar una imagen fiel del paraguay en el exilio, pero mientras Roa subraya la influencia determinativa del factor histórico, Casaccia enfatiza la configuración psicológica que resulta de la experiencia del destierro. De ahí que las novelas de Roa Bastos abarquen en su totalidad la historia del Paraguay independiente (1811-presente) y que allí abunden las fechas y datos históricos varios, mientras que la alusión directa o

el dato concreto es la excepción en la novelística casacciana. En *Hijo de hombre* se menciona varias veces el exilio resultante de la rebelión fracasada de 1912 y se lo ve como un fenómeno histórico recurrente que se manifiesta en períodos de crisis como el del año 12. Ya esta relación de causa-efecto está establecida en el texto narrativo cuando al final se alude también a la emigración-éxodo resultante de la revolución de 1947. En *Yo el Supremo* se explica y justifica la emigración producida durante la dictadura del doctor Francia como consecuencia de la voluntad absoluta, arbitraria o justificada, del Supremo; y con ello queda contenida, en forma implícita (por medio de la connotación alusiva múltiple que caracteriza a los hechos y dichos del texto y a la cual complementan los anacronismos históricos y prospecciones varias por parte del Supremo), la emigración del —109→ último tercio de siglo, también resultante en gran parte de la voluntad arbitraria del dictador de turno.

En las novelas de Casaccia, el dato histórico o político se agrega a otros elementos del contexto para explicar, más que el porqué del exilio, su proyección psicológica en el individuo. En este caso el acondicionamiento resultante afecta a ambos, al exiliado de dentro y al de fuera. Así, el ambiente de intranquilidad crónica y falta de seguridad en todos los órdenes perjudica tanto a los personajes de *La Babosa* y *La llaga* (con mayoría de «exiliados de dentro») como a los de *Los exiliados* (mayoría de «exiliados de fuera»). El rítmico vaivén político que lleva arriba a unos hoy para volver a echarlos mañana, y viceversa, daña tanto al que quiere hacerse camino por esfuerzo propio (Ramón Fleitas, Gilberto Torres) como al oportunista que espera la ocasión política para aprovecharse de ella (Marty). En ambos casos la frustración es un subproducto normal y ninguno está exento de la posibilidad de ser desterrado. Esa inestabilidad política es un ingrediente de influencia básica en la configuración psicológica derrotista que Casaccia observa en el paraguay.

En resumen, Roa Bastos ve y trata el exilio como una realidad de origen histórico, pero lo ve como una trampa con salida. Proyecta la solución al «exilio de dentro» en el esfuerzo individual, en la voluntad campesina, en la sed de justicia del pueblo, en la solidaridad de todos. Para el caso del «exilio de fuera», la salvación estaría en la unión de los exiliados. Por el contrario,

cualquiera de estos dos exilios son, para Casaccia, verdaderos infiernos, trampas fatales que cogen definitivamente, para siempre. Su pesimismo emana de su poca confianza en la solidaridad humana. De allí que no vea él la solución a este problema en la unidad de la gente sino en la posibilidad de «aislarse de este mundo lleno de hombres», como lo dice por boca de Espinoza (*Babosa*, p. 259). Parece confirmarnos que el egoísmo predomina sobre todo sentimiento de hermandad o sacrificio (por y para los demás) posible. Es justamente fruto de una desilusión hacia esa posibilidad de concordancia humana lo que lo hace expresar por boca de Torres, con respecto al «exilio de fuera», de que si ya «la expatriación es una pena muy dura; [...] lo terrible de la expatriación es tener que vivir entre otros expatriados» (*Exiliados*, p. 153).

—110→

△▽

La obsesión por el pasado

El dominio del pasado -personal o histórico- sobre el presente, su peso e influencia determinantes, constituyen otro motivo temático recurrente en las novelas de Roa y Casaccia en particular, y en la novelística del exilio en general. A nivel personal, el pasado es algo del cual no se puede escapar. Persigue -como a Ramón Fleitas (*Babosa*)-, obsesiona -como a Atilio (*Llaga*)-, o sirve de escape, como sucede en el caso de Clara (*Babosa*), del padre Rosales (*Babosa*) o del doctor Gamarra (*Exiliados*). Infierno omnipresente o paraíso perdido, en cualquiera de los casos el pasado marca, deja su huella y coexiste en el presente de estos personajes. A nivel histórico, el pasado determina, explica, predice o contiene el presente. Allí están la dictadura de Francia, la guerra de la Triple Alianza (*Supremo*, *Hijo*), los varios conflictos internos, la rebelión agraria del año 12, la guerra con Bolivia (*Hijo*), la revolución del 47 (*Llaga*, *Exiliados*, *Hijo*), que dan cuenta del porqué de la migración tanto interna como externa y al mismo tiempo son datos básicos para la comprensión del proceso histórico-político actual del Paraguay. En el análisis que sigue nos detendremos primero en la recurrencia del tema del pasado en

cuanto fantasma personal, problema individual, para luego señalar otra variante del mismo tema: la obsesión por el pasado histórico-político en sus coyunturas significativas.

En general el personaje típico de esta novelística es un ser insatisfecho, profundamente descontento con el presente que le toca vivir y en el cual se encuentra inmerso sin remedio. Se trata de un ser ansioso de que las circunstancias que lo rodean cambien para poder vivir de acuerdo a sus deseos. Mientras tanto trata de eludir el presente haciendo planes futuros o volviendo mentalmente al pasado. Aunque estas dos formas de evadir el presente se repiten en todas las novelas estudiadas, es el predominio del pasado en la existencia cotidiana de sus diversos personajes -y por lo tanto en el discurso narrativo- lo que llama la atención por su carácter obsesivo en la novelística del exilio. Dicho predominio, no obstante, puede manifestarse de varias maneras: a través de una interacción dialéctica entre pasado y presente, como sucede con Clara y Ángela (*Babosa*), por ejemplo; anulando totalmente el presente, como en los casos de María Regalada (*Hijo*), Atilio (*Llaga*) y Ramón Fleitas (*Babosa*); o sirviendo de alivio, —111→ escape momentáneo del presente, como ejemplifica la situación de Miguel Vera (*Hijo*).

Tanto en *La Babosa* como en *La Llaga* el pasado invade el presente, se incrusta en él a través del contorno físico. El discurso narrativo se detiene en describir detalladamente esta coordenada externa. Testigos de otros tiempos son los muchos edificios en ruinas que integran lo narrado. Allí había «chalets, abandonados y ruinosos, con sus verjas de hierro rotas y caídas» (*Llaga*, p. 21). Similar aspecto de dejadez tenían las casas habitadas. Dicha decadencia general no puede dejar de ejercer influencia en el ánimo de sus habitantes. La casa donde vive Gilberto Torres (*Llaga*) es una de ellas, una de esas casas que en la noche oculta sus grietas y se destaca «engañosamente blanca, espaciosa, señorial [...] como un espectro de otras épocas, como un aparecido de cincuenta años atrás, cuando Areguá era un pueblo veraniego de moda y atraía a lo más selecto de la sociedad asunceña» (p. 43). Similar es el aspecto de las casas de las Gutiérrez, de Ramón Fleitas, del doctor Brítez y del mismo padre Rosales, todos personajes de *La Babosa*. Por fuera y por dentro estas

viviendas presentan «un triste aspecto de abandono» (p. 33), «una impresión de vejez y pobreza» (p. 37). No es ya sólo la dicotomía campo-ciudad la que aísla a los habitantes de estos lugares. Se agrega aquí la influencia alienatoria de habitar estas ruinas históricas cuyos fantasmas y espectros son los de otros tiempos y cuya permanencia dificulta la integración de estos habitantes en el presente, condición necesaria para su progreso espiritual, humano y material.

La persistencia del pasado material en el presente está también en los muebles, en la ropa, en todo el entorno físico que rodea y atrapa a esa gente. Así, las hermanas Clara y Ángela logran revivir días más felices, instalarse en aquel pasado asunceño en que económica y socialmente estaban bien, todo a través de esos restos de opulencia que trajeron consigo al venir a Areguá. Su sala, por ejemplo, estaba «rodeada, como una expositora, de sus viejos sillones, de sus jarrones, de su piano, de toda esa multitud de muebles y objetos antiguos e inútiles, y de los que ella [Clara] estaba tan orgullosa, porque creía que eran una prueba de su abolengo...» (p. 168).

A veces, un objeto material asociado con el pasado o una situación presente vagamente familiar a otra anterior sirven de vehículo o trampolín para el salto hacia el pasado, estableciéndose entre ambos niveles temporales una interacción dialéctica que termina modificando, y hasta anulando, la realidad del momento de la acción, —112→ como resultado de la interpolación del pasado. No hay en el texto una diferenciación tipográfica o gramatical que establezca esta división. Sin embargo, las invasiones del pasado cortan el hilo del presente y se establecen en el discurso narrativo por medio de la descripción de un objeto o de una situación pasada, introducidos por ciertos verbos de valor retrospectivo como «rememorar», «recordar», «venirle a la memoria», etc. La interpolación constante del pasado en el presente de la narración, expresa, a nivel estructural, la dependencia de éste con respecto a aquél, en forma similar a la que en otras ocasiones se establece con relación al futuro. En ambos casos el presente se encuentra absorbido o invadido por otro entorno temporal.

En varias ocasiones Clara y Ángela (*Babosa*), por ejemplo, sienten el deseo de borrar el odio que las separa, se necesitan mutuamente, pero el recuerdo de momentos amargos en esos instantes de ternura incipiente anula toda posibilidad de comunicación o entendimiento. Una vez, mientras Clara miraba la vieja cómoda,

rememoró que su madre, cuando niñas, les asignó a cada una sendos cajones de aquella cómoda, para que guardasen su ropa, y que Ángela y ella riñeron porque ambas querían el primer cajón. Aquellos menudos recuerdos infantiles vividos con Ángela hasta los once años, eran los solos que enternecían a doña Clara. Transcurridos los años de la infancia, ya todo fue distinto. Sus recuerdos eran dolorosos y amargos. Ángela se transformó en una muchacha perversa y burlona. Vivía persiguiéndola, riéndose de ella y poniéndola en ridículo a cada paso...

(pp. 44-45)

Son recuerdos de esa época los que hacen del presente, entre ambas, un verdadero infierno. Éste se ha convertido para Clara en el tiempo y espacio de la venganza. Logra esto haciéndole sentir en todo momento a Ángela su dependencia económica y su condición de solterona. Vemos con este ejemplo que la posibilidad de reconciliación presente se ve rota por la intervención del pasado en la línea del momento actual.

La irrupción del pasado puede anular o absorber el presente, en cuyo caso éste pasa a ser una mera proyección o función de aquél. El caso de María Regalada en *Hijo de hombre* o el de Atilio en *La llaga* ejemplifican este grado, más extremo, de la interrelación pasado-presente. Para aquélla, el pasado desplaza o reemplaza al presente. No —113→ ve la realidad tal como es ahora sino como era antes, cuando el doctor Alexis Dubrovsky -de quien ella se había

enamorado- aún no había desaparecido. Lo que queda de él -su perro, su rancho con los bustos de santos destruidos- son los trampolines por medio de los cuales ella se instala en ese pasado, y logra que los recuerdos dominen totalmente su presente e incluso su futuro. Al ver pasar a aquel perro, que persiste en la rutina de ir diariamente al boliche del pueblo como cuando vivía su amo, María Regalada experimenta el pasado como presente y «detrás del perro ve la sombra alta y delgada, que para ella no es sombra. Como tampoco para el perro. Pero no hay sombra. Va el perro solo...» (p. 37). El doctor Dubrovsky ya no estaba pero María Regalada seguía experimentando la realidad como si él viviera. Por eso, cuando el perro solitario retorna del boliche, la mujer lo acompaña y juntos caminan hacia la vivienda abandonada, pues «ella siente, como el perro, que el Doctor está con ellos, que puede regresar de un momento a otro y saborea su esperanza [...] Esto es lo que hermana a la muchacha y al perro y los identifica en eso que se parece mucho a una obsesión...» (p. 38).

La obsesión por el pasado familiar es lo que en última instancia lleva al suicidio a Atilio (*Llaga*). El porqué de la muerte de su padre es un misterio que lo acosa día y noche y el descifrarlo se le torna imperiosa necesidad. «Para mí es vital descifrar ese misterio», le dice a una amiga de su madre. «Yo creo que si llego a conocer la causa de la muerte de mi padre, me apaciguaré, conseguiré vivir con más calma, y ya no habrá secretos entre mamá y yo» (p. 111). No sucede así. Descubre en cambio las relaciones entre su madre y Gilberto Torres. Cree que éstos son los culpables del suicidio de su padre y decide hacer justicia por sus propios medios. Es allí cuando se le ocurre el castigo ideal que dirigido hacia Torres alcanzará también a su madre. Esto lleva a la denuncia que hace del complot guerrillero, a la detención de Torres, al injusto sufrimiento de la esposa e hijos de éste, a un creciente sentimiento de culpa por parte de Atilio y finalmente a su propio suicidio.

El pasado invade el presente, pero sólo por breves instantes, en el caso de Miguel Vera (*Hijo*). En su diario personal recoge éste sus impresiones de cuando estuvo confinado en Peña Hermosa primero y destinado en el Chaco

después. Allí anota el inmenso contraste que puede existir entre dos situaciones aparentemente similares pero separadas por un mundo de tiempo:

—114→

El agua fría me ha quitado el dolor de cabeza pero ha aumentado mi flojera [...] Mejor se está soltando el cuerpo sobre las toscas hasta no sentirlo, como cuando de chico me tumbaba cabeza abajo en las barrancas del Tebikuary [...] Pero éste no es el río de mi infancia, rápido, sinuoso, familiar, con su playa que a esta hora solía estar llena ya de [...] gritos, de voces [...] Éste es el hierático Río-de-las-Coronas, que los guaraníes endiosaron y acabó en bestia de carga, dando su nombre a la patria.

(pp. 136-37)

El escape es aquí muy pasajero; el alivio, apenas perceptible. Dura lo que la vuelta a la realidad, su situación de preso en Peña Hermosa, de la cual Miguel está dolorosamente consciente y a la que acepta, no obstante, como a algo ineludible, impuesto por el destino.

Cuando el escape hacia el pasado se da como resultado de un rechazo del presente, especialmente si a éste se lo considera -consciente o inconscientemente- irreversible, como es el caso de los exiliados de fuera, entonces se acelera el proceso de idealización implícito en el acto de recordar o rememorar hechos pasados. Dicho proceso idealizador es obvio, por ejemplo, en la revaloración de Areguá cuando ya lejos de ella, Gilberto Torres la recuerda. Mientras estaba allí (*Llaga*), él no veía la hora de abandonarla, ya que ahí no tenía futuro para su profesión (la pintura). Sin embargo, ya en el destierro (*Exiliados*), no ve la hora de volver a ella. En Posadas (Argentina) no encuentra trabajo y cada día le resulta más difícil conseguir quien le preste dinero. Ésa era su situación cuando un día cualquiera «se le presentaron de

golpe sus mañanas de Areguá, cuando descalzo y en calzoncillos sentábase en el patio de tierra de su casa [...] Pensó que jamás fue tan feliz como en esos días en Areguá, en que apenas tenía para comer [...] Y Gilberto sintióse dominado por unas ansias inmensas, angustiantes, de volver a su país, a su patria, a ese 'agujero de Areguá'...» (pp. 289-90). La irreversibilidad sospechada de la situación real como factor importante en el proceso de idealización acelerada, está ejemplificada en el debate que Espinoza sostiene consigo mismo antes de su partida. «Espinoza se puso a pensar que dejaba Areguá para siempre, que nunca más volvería a contemplar su loma y sus verdes calles de yerba, y un ahogo de tristeza le oprimió el pecho [...] Su vida reciente en Areguá iba transformándose para Espinoza en un pasado irreversible, definitivamente perdido, y por eso comenzaba a añorarla» (*Babosa*, p. 294).

—115→

El aspecto negativo de la recuperación de una época lejana a través del recuerdo radica en que se trata de un proceso de idealización acumulativa -que crece en proporción directa a la distancia temporal existente entre el presente y el objeto de recordación- que termina por reemplazar la «realidad pasada» por una «irrealidad total». Tal es la naturaleza tanto del Paraguay recordado por el doctor Gamarra (*Exiliados*) y congelado en lo que era hace veinte años -más todas las deformaciones de su memoria- como la del pueblito gallego añorado por el padre Rosales (*Babosa*). Para éste, su Arine natal seguía como siempre.

Todo estaba allí igual, invariable, como cuando él era un adolescente [...] El Padre Rosales no podía pensar en Arine y en sus recuerdos familiares sino como los había dejado al venirse al Paraguay, sin ocurrírsele que el tiempo tampoco se había detenido para ellos y que podían estar más cambiados y envejecidos que él. Para él todo aquel mundo querido y familiar seguía tal cual lo dejó.

Allí justamente está el peligro. La novela capta y da expresión a la total desincronización de estos personajes absorbidos u obsesionados por el pasado. Viven con la mirada hacia atrás o en función de un deseado retorno a ese pasado que en realidad ya no es tal. Cualquiera sea el desenlace en este caso, se produzca o no el retorno al «pasado», el resultado final es el mismo: desilusión, desubicación, derrota. No hay salida posible.

En todas las novelas estudiadas es palpable el peso del pasado histórico o político como factor determinante del presente vivencial de los habitantes de esos mundos ficticios. De manera implícita muchas veces -especialmente en la novelística de Casaccia- o explícita otras -más a menudo en las obras de Roa Bastos-, la gravitación del pasado colectivo es obvia en cualquiera de los casos. Se deduce entonces que son dos los fantasmas que acosan y limitan el entorno presente de estos personajes: la herencia familiar, el fantasma del pasado individual a que nos hemos referido hasta ahora, y el fantasma del pasado histórico-político o el de la herencia colectiva, en que nos detendremos ahora.

Las dos técnicas -más recurrentes en estas obras- de transposición del pasado histórico-nacional al presente novelístico son: a) la alusión pasajera del dato histórico y b) su inclusión como —116→ elemento significativo dentro de la ficción. En el primer caso el pasado entra de manera indirecta en la narración pero no obstante está allí. Éste es un procedimiento muy repetido en las novelas de Casaccia, donde las alusiones corresponden a hechos que por su importancia permanecen en la memoria colectiva -la dictadura de Francia, el gobierno de los dos López, la guerra de la Triple Alianza- o a episodios relativamente recientes, de los últimos treinta o cuarenta años de historia política nacional, datos, en ambos casos, que forman parte del contexto mediato o inmediato en que se mueven los personajes casaccianos y la gran mayoría de sus posibles lectores. En las novelas de Roa, sin embargo, el pasado histórico entra a menudo de manera directa, explícita¹²⁷. La mera

alusión histórica es acá la excepción; su descripción o alcances, la regla, probablemente debido a que el eje histórico-político temporal y espacial incluido es ya mucho mayor: abarca, en ambas novelas, todo el derrotero histórico del Paraguay independiente, desde principios del siglo pasado (1811) hasta el presente (1947 en *Hijo de hombre* y 1973 en *Yo el Supremo*).

El pasado político inmediato como el histórico mediato, ambos pasan a definir, o por lo menos acotar, la situación presente de gente como el doctor Brítez, Paredes o Quiñones de *La Babosa*; Gilberto Torres o el coronel Balbuena en *La llaga*; o el doctor Gamarra y otros muchos personajes en *Los exiliados*. Dicho pasado se filtra en estas novelas de manera indirecta. Y así una época lejana, la de la controversia ideológica «lopizmo-antilopizmo» que ocupó a la élite intelectual del país a principios de este siglo (y a la que nos referimos en el primer capítulo de este trabajo), llega a afectar las relaciones interpersonales del presente entre el doctor Brítez y Paredes o entre Ramón Fleitas y Quiñones, el maestro de escuela (todos de *Babosa*). En ambos casos, la discrepancia ideológica sobre la valoración de una figura histórica nacional (Francisco Solano López) causa resentimientos personales. El doctor Brítez «le tenía ojeriza a Paredes por ser lopizta...» (p. 52) y viceversa, éste «le tenía tirria al doctor Brítez por ser antilopizta y pertenecer a un partido político contrario al suyo» (p. 58). Similar es la situación entre Ramón Fleitas y Quiñones, como se puede deducir del párrafo que sigue:

Una tarde en que Ramón se encontraba de visita en casa de Quiñones, y habían bebido bastante, a éste le dio por defender a Francisco Solano López, diciendo que era una de las personalidades más grandes del mundo y que como —117→ guerrero estaba a la altura de Napoleón, y que el partido colorado se llevaba todo el honor de haberlo rescatado del olvido y de haber borrado de su tumba el juicio infamante, que la falta de patriotismo del resto de los paraguayos aceptó por largos años. Sin dejarlo terminar de hablar, Ramón [...]

le replicó que López fue un infeliz y un fatuo, y que los colorados se habían apropiado de su figura histórica para hacer propaganda política, como hubieran podido utilizar como emblema una cabra o un mono.

(p. 200)

La intensidad posible con que directa o indirectamente puede influenciar el pasado histórico-político a nivel personal, se puede deducir de la reacción de Ramón en esta escena, quien en medio de la discusión sacó el revólver de la cintura diciéndole a Quiñones que si le volvía a sostener que López era un gran hombre, y a hablar mal del partido liberal, le acribillaría a balazos (p. 200).

Por otra parte, hechos histórico-políticos más recientes son los que determinan que el doctor Brítez se encuentre en Areguá (*Babosa*), que el coronal Balbuena (*Llaga*) sea perseguido en su propio país, que Gilberto Torres (*Llaga*) tenga que irse a la Argentina y que el doctor Gamarra o el doctor Andrada (*Exiliados*) estén viviendo en Posadas. La difícil situación económica en que se encuentra Gilberto Torres en *La llaga* primero, y después en *Los exiliados*, es también resultado de altibajos histórico-políticos nacionales relativamente recientes. Como vimos, Gilberto en la ficción -como muchos en la realidad del contexto referencial- pierde su puesto de profesor de dibujo por haber firmado una nota a favor de profesores y alumnos presos (*Llaga*, p. 46). Después se ve obligado a vivir en Posadas por haber conspirado contra el general Alsina¹²⁸.

Casaccia no alude directamente a los grandes hechos o figuras históricas cuya influencia ha sido enorme en el ámbito cultural del país. Sin embargo, todas las coyunturas históricas decisivas entran de manera indirecta al discurso narrativo a través de alusiones significativas. Los personajes son lo que son o actúan como lo hacen debido, en primer lugar, a sus respectivas herencias familiares, pero también influenciados por el pasado colectivo, histórico-político. «Desde el dictador Francia hasta ahora siempre nos han estado gobernando

con riendas y dándonos patadas en el culo...» (p. 226), dice un personaje de *Los exiliados*. Paralelamente, los diversos personajes son juzgados de acuerdo con su participación en la historia nacional o con su posición —118→ ideológica frente a ciertas figuras históricas claves. En *La llaga*, la Guerra del Chaco está incorporada al texto como parte del pasado experiencial del general Alsina. En dicha guerra «su instinto le advertía por anticipado de una batalla para que ella lo encontrase en un servicio de retaguardia, o con permiso» y ahora «ese mismo instinto le sirve para sostenerse y no caer» (p. 68). En la misma novela, el doctor Rosendo Barreiro es considerado «pelotudo» y «pusilánime» (p. 69) porque «la revolución del 47 fracasó por su culpa» (p. 70).

En *Hijo de hombre* y *Yo el Supremo* el pasado histórico se integra en forma más explícita a la novela y pasa a ser parte del discurso novelesco ya sea, en el primer caso, como «historia oral» recogida, transmitida y retransmitida, o en el caso de *Yo el Supremo*, como «documento» incluido dentro mismo del texto. No hay momento histórico de importancia nacional que no esté incluido, cuestionado, discutido o aludido en estas dos novelas¹²⁹.

El primer capítulo de *Hijo de hombre* empieza con una apertura hacia el pasado nacional. Se remonta a los orígenes del Paraguay independiente donde domina la figura del doctor Francia. Lo que el discurso narrativo de estas primeras páginas recobra es el recuerdo vivo que de él queda a través de la transmisión oral. La memoria colectiva está personificada en Macario Francia, ese «viejecito achicharrado, hijo de uno de los esclavos del dictador Francia» (p. 13) que aunque parecía más bien «una aparición del pasado» (p. 13), era no obstante «la memoria viviente del pueblo» (p. 15). Macario rememora y le transmite a Miguel Vera lo que recuerda de la época del doctor Francia. Miguel recoge así lo escuchado de boca de Macario y lo vuelve a transmitir al lector, quien a su vez podrá retransmitir lo leído-escuchado y mantener de esta manera viva la visión o un momento del pasado. Se trata del mecanismo de la transmisión oral que perpetúa una cierta imagen colectiva en sus líneas esenciales pero que al ir pasando de generación a generación sufre necesariamente modificaciones, deformaciones, idealizaciones, como toda transmisión basada en el recuerdo. Pero aunque lo recogido, lo perpetuado, no

corresponda exactamente a la realidad pasada (tal como en su origen se diera), aunque lo que nos llega sólo sean «ecos de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos» (p. 16), es sin embargo «su encantamiento» (p. 16), su esencia, su impacto en la memoria colectiva. De ahí que, a un siglo de distancia temporal, Miguel Vera pueda recrear visualmente la imagen del Karáí-Guazú (= el gran señor) a medida que Macario la va rescatando del recuerdo —119→ y se la va describiendo. Macario les contaba -a Miguel y a los otros niños del pueblo- que el Supremo «quería verlo todo [...] Los movimientos y hasta el pensamiento de sus contrarios, vendidos a los mamelucos y porteños. Conspiraban día y noche para destruirlo a él [...] Por eso él los perseguía y destruía» (p. 16). Y ellos (los niños) lo escuchaban «con escalofríos» y «veían» al doctor Francia en sus cabalgatas nocturnas recorrer solitario las calles de la ciudad:

Lo veíamos cabalgar en su paseo vespertino por las calles desiertas, entre dos piquetes armados de sables y carabinas. Montado en el cebruno sobre la silla de terciopelo carmesí con pistoleras y fustes de plata, alta la cabeza, los puños engarfiados sobre las riendas, pasaba al tranco venteando el silencio del crepúsculo bajo la sombra del enorme tricornio, todo él envuelto en la capa negra de forro colorado, de la que sólo emergían las medias blancas y los zapatos de charol con hebillas de oro, trabados en los estribos de plata. El filudo perfil de pájaro giraba de pronto hacia las puertas y ventanas atrancadas como tumbas, y entonces aun nosotros, después de un siglo, bajo las palabras del viejo, todavía nos echábamos hacia atrás para escapar de esos carbones encendidos que nos espían desde lo alto del caballo, entre el rumor de las armas y los herrajes.

El recuerdo del doctor Francia sigue vivo en la memoria colectiva. Se podrá negar o cuestionar la veracidad de algunos detalles, como lo hace el propio Francia convertido en narrador en *Yo el Supremo* (pp. 100-102), pero no así el hecho en sí, la realidad esencial perpetuada a través del tiempo. Esto se mantiene, aunque las variaciones de detalles pueden modificarse con los años. Roa, por medio de Miguel Vera (*Hijo*), describe cómo se verifica ese proceso aleatorio del recuerdo transmitido. Según éste, Macario, al relatar sus historias, las contaba cambiándolas «un poco cada vez. Superponía los hechos, trocaba nombres, fechas, lugares, como quizá lo esté haciendo yo ahora sin darme cuenta...» (p. 19). Pero no obstante estos pequeños cambios, lo esencial de esas historias seguía incuestionablemente real, vivo, verdadero: veintiséis años de poder absoluto, veintiséis años de temor al Supremo.

—120→

Acá también el pasado está presente en los objetos que de alguna manera lo contienen: está en «ese hebillón de plata» que había pertenecido al Supremo, «único despojo que había conseguido salvar» el viejo Macario de sus andanzas por la historia patria (pp. 18-19); está en un libro, en las memorias del padre Maíz en donde «intenta justificar su conducta durante la Guerra Grande, conciliando las actitudes del sacerdote y del fiscal de sangre en los campamentos de López» (p. 138), a quien lo pinta como al Cristo del pueblo paraguayo, pero también, ocasionalmente, como juez implacable; está en un vagón abandonado porque «ese vagón transportado sin rieles, hace veinte años, por Casiano Jara, el padre de Cristóbal, es el recuerdo de la otra insurrección» (p. 115). Un pasado ya más reciente, el de la Guerra del Chaco (al cual se dedican los tres capítulos finales), está contenido en otro texto, el diario de Miguel Vera (pp. 135-39) escrito durante sus nueve meses en Peña Hermosa y en el Chaco. Estos objetos son testigos presenciales de la circunstancia histórica de la que han sido rescatados y a la cual trascienden.

En el caso individual de Miguel Vera, su pasado personal se entremezcla con un pasado colectivo que lo abarca, y de esa amalgama de recuerdos y

vivencias surge un texto, la novela, que al mismo tiempo que tiene a Miguel como conciencia generadora de la acción novelesca, lo proyecta, sin embargo, como atrapado en un laberinto donde tendrá que estar aunque no quiera, y del que no podrá salir aunque quiera. La textura de lo vivido o recordado está constantemente en su discurso. El «yo recuerdo» recurrente en los capítulos impares en que él se identifica como narrador, no hace más que enfatizar el «material» con que se construye la novela. «Ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos» -nos confiesa-, «siento que a la inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos: tal vez los estoy expiando» (p. 15). Su pasividad en cuanto guía de su propio destino, su incapacidad para decidir su suerte, pueden ser interpretadas, a nivel individual, como síntomas de una excesiva debilidad de carácter, pero a nivel colectivo, podrían ser expresión, en grado máximo, del carácter envolvente y definitorio del contexto histórico referencial. A muchos años de su primera noche en Sapukai, confiesa Miguel que dicho pueblo seguía obrando sobre él «un extraño influjo» (p. 102). Recuerda detalles, sensaciones. «Aquella noche lejana estaba viva en mí», nos dice. Fue la noche de su primera experiencia sens(sex)ual, cuando «entre la muerte y el recuerdo del horror», robó —121→ la leche del niño enfermo que dormía apretado en los brazos de su madre que traicionaba «también a medias al marido emparedado en la cárcel» (p. 103). Ya hombre, este incidente le hace pensar que tal vez en aquel mismo momento, aunque en otro lugar, el Cristóbal Jara que ahora caminaba a su lado, quizás «buscaba entonces con sus primeros vagidos la lecha materna, mientras el cuello del padre se hinchaba en el cepo de la comisaría» (p. 103). He ahí dos hechos paralelos, aunque aislados e independientes, pero que desde la perspectiva presente parecían predestinados por una voluntad superior a unirse indefectiblemente. «A veinte años de aquella noche», reflexiona Miguel, «después de un largo rodeo, podía completar el resto de una historia que me pertenecía menos que un sueño y en la que sin embargo seguía tomando parte como en sueños» (p. 103).

Incluso quien creía hacer la historia -«Yo no escribo la historia. La hago», dice la voz del doctor Francia en *Yo el Supremo* (p. 210)- e hizo de su voluntad ley incuestionable, se da cuenta de que el pasado -y no necesariamente tal como se dio en la realidad sino como fue recogido e interpretado- constituye el gran problema con el cual debe enfrentarse antes de poder rectificar las malas interpretaciones de que acusa a sus detractores. «La quimera ha ocupado el lugar de mi persona [...] Tiendo a ser 'lo quimérico' [...] Eso voy siendo en la realidad y en el papel» (p. 15), le dice el dictador a su secretario Patiño. Documentos varios, algunos contradictorios, otros erróneos, intervienen en la configuración de la imagen que el presente tiene de su figura, de su gobierno y de su tiempo. Su «apología» -*Yo el Supremo*- no podrá ser más que una (aunque sí la única contada por el «hacedor» de esa historia) de dichas versiones. En vano tratará él de corregir lo ya escrito. Ni siquiera podrá evitar que su figura permanezca en la memoria colectiva asociada a su capa negra, sus medias blancas y sus zapatos de charol con hebillas de oro, aunque él niegue que fueran de oro. «Todos se fijan embrujados en las inexistentes hebillas de oro, que apenas fueron de plata» (p. 102), le comenta a Patiño. Muy grande es el influjo del pasado para que una sola voz -por muy suprema que sea- y una sola versión -por correcta que pretenda ser- puedan corregir o suprimir las opuestas. Inexistentes o no, las hebillas que adornaban los zapatos del Supremo permanecerán «de oro» en la memoria del pueblo.

Como en *Hijo de hombre*, la textura misma del relato denuncia el dominio del pasado. Es la memoria del Supremo la que hace y deshace el texto. Notemos, al respecto, que en las primeras cinco páginas, la —122→ palabra «memoria» -sin contar sus derivados y compuestos- está repetida veintidós veces. Y como en *Hijo de hombre*, acá también el narrador transita por el pasado, lo revive, guiado por el marco mental del «yo recuerdo». En cuanto al contenido histórico, mientras en *Hijo de hombre* el núcleo predominante corresponde a este siglo -la Guerra del Chaco- y hacia allí convergen los demás motivos temáticos, en *Yo el Supremo* sobresale el de la dictadura de Francia, a principios del siglo pasado. Todo lo demás -incluso la proyección al

presente novelesco y al del lector- tiende hacia dicho entorno temporal-histórico y desde allí avanza dialécticamente hacia el futuro.

La problemática nacional presente: Rescate de una realidad camuflada △▽

«¿Vos vas a creer lo que dicen los diarios?», comenta un personaje de *Los exiliados* (p. 222), cuestionando con esa pregunta, en primer lugar, la seriedad de un suelto periodístico, y en último término la posibilidad misma de obtener información correcta y objetiva sobre determinados asuntos o problemas nacionales en un medio donde la prensa está, en su mayor parte, regimentada. De los varios periódicos que llegan al público, ninguno infunde confianza, ya que «unos, vendidos al Gobierno, y otros, cagados de miedo, publican lo que les ordenan desde el Ministerio del Interior» (p. 222). Hay en esto una significativa similitud con la situación de la narrativa paraguaya intrafronteras. No se trata aquí de establecer paralelos específicos entre el periodismo y la literatura, ni de enjuiciar éticamente la producción periodística o literaria de dentro del país. Sólo tomamos el ejemplo del periodismo como caso análogo al de la literatura, en cuanto el contexto circunstancial -la censura interna- en ambos casos determina, o por lo menos influye de manera decisiva en el contenido de dichos productos. A las omisiones o falseamientos periodísticos (deliberados o no) del material informativo, frecuente en los países de gobiernos totalitarios, corresponden también las omisiones obligadas de los núcleos temáticos que implican denuncia, directa o indirecta -como sucede con el tema de la dictadura-, por parte de los escritores que permanecen dentro del país.

La narrativa escrita en el exilio se nutre, temáticamente, de la realidad paraguaya actual y, en el proceso de transposición literaria, —123→ rectifica la imagen falsa -o por lo menos incompleta- predominante intrafronteras para la promoción interna e internacional del régimen dictatorial presente. Los escritores exiliados rescatan la otra cara de la moneda, la realidad invisible, escondida o camuflada, y hasta olvidada, por no corresponder a los patrones

idealizados que constituyen herencia, hoy día ya indeseable, de una tradición romántica hace tiempo superada en el mundo de las letras. Recobrar el presente nacional y sus muchas fases problemáticas tiende a ser, de manera consciente o inconsciente por parte de sus autores, uno de los objetivos básicos de la novela paraguaya del exilio. Entre aquéllos, los problemas relacionados con la dictadura acusan prioridad en el escenario nacional, y, consecuentemente, en la narrativa.

Roa Bastos cree que los conflictos existenciales del Paraguay contemporáneo constituyen, en alto grado, problemas «de tipo histórico»¹³⁰. De ahí su tendencia a aproximarse al «ser» y al «existir» de su patria por medio de metáforas históricas. En *Hijo de hombre*, la insurrección de 1912 -recuperación novelística de un año trágico para el país, pródigo en funestos y amargos enfrentamientos bélicos¹³¹- proyecta, desde los hechos históricos evocados, toda una serie de insurrecciones similares posteriores. Aquélla se convierte en un símbolo de un mecanismo histórico-político repetitivo: el de la militancia y la represión, traducidos en el deseo de cambio social vis-a-vis las fuerzas que lo dificultan. En *Yo el Supremo* la dictadura del doctor José Gaspar Rodríguez de Francia llega a convertirse en la gran metáfora nacional. Sus veintiséis años de gobierno proyectan el siglo y medio del Paraguay independiente y contienen -a través de sus prospecciones y anacronías, que son parte del discurso narrativo- incluso la dictadura actual que, aunque parezca mentira, tiene hoy día más de treinta años de existencia.

Gabriel Casaccia, por su parte, parece pensar que la problemática del ser paraguayo tiene raíces en el propio ser, en su herencia étnica, origen éste de proyecciones psicológicas más difíciles de «curar». De ahí su pesimismo esencial sobre una solución futura a dicha problemática. Según este escritor, el «indio» que cada paraguayo lleva en sí es el causante de su eterna condición de esclavo; y esa misma parte «india» es la que lo lleva a aceptar resignadamente su suerte y a perpetuar, por lo tanto, el estado de injusticia social del que, por su innata mansedumbre, no podrá escapar jamás. Señala una de sus criaturas, en *Los exiliados*, que «esa parte de indio que tenemos nos ha hecho obedientes y respetuosos a las órdenes y al látigo» (p. 266), y

comenta, enseguida —124→ : «Siempre nos han estado mandando dictadores y tiranuelos, y nosotros, como 'güeyes', mansamente agachamos la cabeza y arrastramos la carreta, desde donde nos picanean» (p. 266).

Aunque Roa Bastos y Casaccia difieran en su interpretación de las causas básicas de los problemas nacionales, ambos coinciden en que la dictadura constituye hoy día el problema más grave con que se enfrenta el Paraguay. Sus obras así lo atestiguan, como también lo corroboran las de otros compatriotas y colegas en el quehacer literario -Rubén Bareiro Saguier, Lincoln Silva, Rodrigo Díaz-Pérez, Hugo Rodríguez-Alcalá, etc.-, cuyas narraciones han sido concebidas y/o publicadas en el extranjero. El tema de la dictadura se ha incorporado a la ficción del exilio y ha pasado a constituir uno de sus motivos característicos y recurrentes. Creemos que, para nuestro propósito, un ordenamiento cronológico de las cinco novelas escogidas no sólo puede lograr destacar la íntima relación «realidad histórica-recuperación artística» existente entre estas narraciones, sino que también tiene validez crítica debido a que el proceso de desarrollo del tema en la ficción es en estas obras generalmente homologable al de su referente real: la dictadura imperante. De allí que hayamos optado por comentar dichos textos según las fechas en que han sido publicados y dentro del contexto histórico-político pertinente para cada caso.

Cuando en 1952 aparece *La Babosa*, la dictadura actual todavía no existía, pero ya se la podía vislumbrar en la inestabilidad política y en la corrupción generalizada vigentes en la realidad del referente, transpuesta o parcialmente recobrada en esta novela. *Hijo de hombre* sale en 1960, a sólo cinco años del establecimiento de la actual dictadura del general Alfredo Stroessner. No obstante la brevedad del plazo y a pesar de que en esta primera novela de Roa el tiempo de lo narrado no va más allá de 1947, la represión y el control totalitario del régimen presente están contenidos en aquella otra dictadura, la del doctor Francia (1814-40), que sirve de marco referencial de apertura a la obra. *La llaga* (1963) y *Los exiliados* (1966), respectivamente, captan a la dictadura ya establecida, después de ocho y once años de existencia (real) y en plena época de política dictatorial abierta: represión, persecuciones, torturas, confinamientos y destierros en masa. Es así como la recuperan estas

dos novelas. Cuando en 1974 se publica *Yo el Supremo*, ya la dictadura de Stroessner estaba terminando su segunda década de existencia. Para quien como Roa encuentra que la problemática paraguaya es de origen histórico, nada más lógico que escarbar en el pasado nacional para buscar allí una posible explicación —125→ del «hoy». Al hacerlo, de pronto el presente se vislumbra con nitidez, contenido ya en los mismos orígenes del Paraguay independiente. *Yo el Supremo* establece un nuevo sentido -de alcance histórico- a la idea de que el hombre ha sido hecho a imagen y semejanza de su creador. El marco dictatorial es perfecto: a aquella dictadura sigue ésta. Y entre las dos engloban el resto de la historia paraguaya.

Al llegar a la última página de *La Babosa*, el lector se encuentra con un dato temporal específico -pero de considerable importancia textual- que apunta hacia un par de relaciones significativas: a) la correspondiente a la distancia en años que media entre el presente del narrador-autor y el tiempo de lo narrado, y b) la establecida entre «mundo imaginario» y «mundo referencial» o consabida relación entre literatura y sociedad. Leemos, en el último párrafo de la novela:

Doña Ángela [...] todavía vive en Areguá en este año de mil novecientos cincuenta y uno, y en la misma casa con techo de pizarra, que aún tiene el pararrayo que tanto asustaba al doctor Brítez en los días de tormenta. 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...

(p. 321)

Si recordamos que la novela se publica en 1952, podemos deducir que la fecha inserta en ese último párrafo -1951- corresponde, probablemente, a la fecha real de elaboración -o quizás de conclusión- de la obra. Dicho dato temporal

cumple un doble propósito: el de introducir en la ficción el tiempo real del proceso de la escritura¹³², y el de establecer la relación narrador (o voz narrativa) = Casaccia, al incorporarlo a éste en el texto en su calidad de narrador-testigo. El sentimiento de «confianza» creado de esta manera ayuda si no al «realismo» de la obra, sí a su «credibilidad» por parte del lector. Por otro lado, resulta obvio que el último párrafo constituye un salto temporal de varios años con respecto al resto de la narración. Se nos cuenta allí que doña Ángela tiene ahora setenta y cinco años y se alude al tiempo transcurrido entre el presente -1951- y lo narrado en términos de «todos estos años». Ubicar cronológicamente el entorno de lo narrador, de ese «mundo imaginario», es ubicar su referente real, su «mundo referencial», ya que ambos, en la geografía casacciana, son mundos o realidades homologables. Con esto en mente, podemos situar la acción de lo narrado a principios de la década del cuarenta y deducir que —126→ median de 8 a 10 años entre los hechos narrados en la novela y ese «ahora» explícito en su párrafo final. En efecto, la inestabilidad y el fanatismo políticos de la realidad transpuesta a la ficción -y que eventualmente desembocan en la Guerra Civil de 1947- también apuntan hacia esos mismos años.

Para el Paraguay, los años cuarenta constituyen, en todo sentido, una década trágica y difícil. Ésta se inicia con un golpe de estado y se cierra con una guerra civil fratricida que culmina con un éxodo masivo.

Alrededor de esos años traumáticos se ubica la novela. En ésta, el exilio y la vuelta «condicional» del doctor Brítez (pp. 58-59), la renuncia de los dos ministros y la subida de Marty (p. 77), son hechos que aluden a la inestabilidad política de esos años. Igualmente, la depresión anímica generada como consecuencia de la guerra entre hermanos se traduce en ese hondo pesimismo que irradia toda la obra y que hace que se llegue a creer que «el único sentimiento verdaderamente humano y sincero es el odio» (p. 274).

La Babosa capta la atmósfera de corrupción y deshonestidad que afecta a todo el aparato administrativo de esos años. Aquélla alcanza tanto a los simples empleaditos públicos como a los más importantes ministros de

gobierno. Si moralmente ambos grupos merecen el mismo repudio, la estrechez económica de los primeros casi los obliga a recurrir al fraude para seguir viviendo. No es tal la situación de los últimos, y es hacia ellos donde recae la denuncia de la obra. El lector llega a justificar el delito de los policías cuando simulan ignorar la existencia (ilegal) de la «casa de juego que funcionaba [...] en la calle Perú» (p. 89) en base a lo miserable de sus sueldos. Por otra parte, la corrupción a gran escala está más arriba y la política parece ser su campo más apropiado. «Tendré que hacerme de un lugar en la política y luego complicarme en algún chantaje» -piensa Ramón-, «porque en este país no hay otra forma de ganar dinero rápido» (p. 16). Lo prueba el caso de Marty, «un tipejo inculto [...] que, por vaivenes de la política, llega a un cargo de relativa importancia, se llena de aire, se hincha y busca de pisotearte» (p. 77).

Esa es la situación política de corrupción generalizada de esa trágica década que aparece tan crudamente retratada en la novela de Casaccia y cuyas lamentables consecuencias aún las sentimos. A su prolongado alcance parecen referirse las últimas palabras del narrador-testigo cuando ya desde el umbral de una nueva década mira hacia el pasado, proyectándolo al futuro, y allí divisa a doña Ángela, símbolo —127→ de la década anterior, igual que antes, igual que siempre... «El único cambio que se advierte en ella es que desde la muerte de su hermana, ha mudado su vestido de sarga color verde botella por uno de luto riguroso» (p. 321). La principal herencia que ha dejado una década tan llena de sangre entre hermanos es justamente el luto por los que han muerto y el llanto por los que se han ido.

Los años cincuenta sólo agregarán dolor al pueblo paraguayo. Quizás los dos hechos de mayor trascendencia histórico-político-cultural de este período son, en primer lugar, el encumbramiento definitivo del general Stroessner en 1955, a través de quien culmina y se afianza en el gobierno la preponderancia militar. Y en segundo lugar está el levantamiento obrero de agosto de 1958, uno de los más grandes que registra la historia paraguaya. Miles de trabajadores fueron apresados y torturados. A partir de esa fecha la represión se ahonda dentro del país y la ensañada persecución alcanza incluso a quienes están fuera. Tenemos aquí dos datos importantes del contexto real

que, de manera consciente o inconsciente, se filtran en la narrativa escrita a fines de esa década y a principios de la siguiente, ya que el hecho cultural es necesariamente posterior al histórico-político o social que lo inspira.

Hijo de hombre adquiere una nueva dimensión semántica si nos acercamos a su lectura desde la fecha de su elaboración, y tenemos en cuenta para su análisis, además del contexto histórico-político al que apunta el texto (la década del cuarenta), el del entorno temporal de su producción. Resulta entonces casi natural que, viendo a su país dominado por una nueva dictadura y a poco de ser reprimido un levantamiento obrero, le venga a la memoria -de quien ha elegido al Paraguay como tema narrativo- el recuerdo de otra dictadura y de otros levantamientos obreros anteriores, imponiéndosele temática y estructuralmente. Sólo han cambiado nombres y fechas: la sombra de la dictadura del doctor Francia ha encontrado una nueva reencarnación en la actual y el deseo de justicia social implícito en las sublevaciones de 1912 - correlato histórico de «la insurrección del año 12» en la novela de Roa- había vuelto a rebrotar y acababa de ser reprimido una vez más.

El tema de la dictadura entra aquí, por consiguiente, como dato histórico necesario dentro de la visión totalizante y diacrónica que se hace en la novela del derrotero histórico nacional. Sin embargo, los veintiséis años de la dictadura de Francia han predeterminado la vida nacional futura; de allí que las cuatro páginas que en el primer —128→ capítulo (pp. 15-19) los recogen, vayan a marcar también, de manera homóloga, todo el resto de la novela. Después de un siglo de la muerte de Francia, Miguel recuerda que cuando él y sus amigos escuchaban al viejo Macario, la figura del Supremo se recortaba imponente ante ellos «contra un fondo de cielos y noches, vigilando el país con el rigor implacable de su voluntad y su poder omnímodo como el destino» (p. 16). Aquella dictadura ha dejado una herencia triste para el futuro: un sentimiento de impotencia básica para cambiar tanto el destino individual como el nacional. Nada más lamentable para los herederos de quien castigaba de manera implacable «la más mínima mota de rebeldía» (p. 17) y de cuyo control absoluto no escapaba nadie, ni el peor enemigo ni el más fiel de sus sirvientes

(p. 17). Sus métodos -la represión, la persecución, el confinamiento y el exilio- todavía siguen vigentes.

En la década del sesenta aparecen *La llaga* y *Los exiliados*, dos obras que forman entre sí una secuencia coherente y constituyen un mundo ficticio en todo homologable a su correlato real, el Paraguay de esos años, de dentro y del exilio. En el panorama nacional, los años sesenta corresponden a los del afianzamiento de la dictadura actual. Se solidifica el mecanismo represivo y continúa la emigración masiva ya iniciada mucho antes, a partir de la Guerra Civil de 1947. Son también años -especialmente durante la primera mitad- de rebeldía militante. Abundan las guerrillas que serán una y otra vez masacradas por el régimen. Crece la población del exilio y crece también, por parte de este grupo, el sentimiento de orfandad, de alienación, de pesimismo. Ése es el mundo brillantemente captado en ambas novelas de Casaccia. Mientras *La llaga* presenta, cuestiona, disecciona y mira desde varios ángulos la actividad guerrillera dentro del contexto temporal escogido, *Los exiliados* hace otro tanto con respecto al cotidiano existir de la población de exiliados en Posadas.

En *La llaga* se establece el escenario político-gubernamental que servirá de fondo a la acción de esta novela (como también a la de *Los exiliados*). Allí está la dictadura del «general Raimundo Alsina, quien desde hacía diez años, arbitrariamente y con mano de hierro, gobernaba el país, acompañado por un grupo de militares obsecuentes» (p. 55). Y allí está su reino de terror y miedo canalizado a través de ese Departamento de Investigaciones donde «residía toda la fuerza tenebrosa y omnipotente del general Raimundo Alsina» (p. 171). Si el dictador Francia «dormía con un ojo abierto» (*Hijo*, p. 16) para que nadie lo pudiese engañar y para controlar personalmente a sus «dominados», — 129→ en el Paraguay del general Alsina «nadie daba un paso, nadie hablaba, nadie pensaba sin que de inmediato lo enfocase y analizase aquel ojo invisible e implacable [Departamento de Investigaciones] que, como el de Dios, atravesaba muros y llegaba a los rincones más ocultos y lejanos» (pp. 171-72). La persecución y la represión se llevan a cabo con la crueldad e inhumanidad concebibles sólo en el elemento policíaco que sirve al dictador, «esos policías del general Alsina, siniestros y sin ley, reclutados entre antiguos delincuentes y

otros deshechos sociales» (p. 151). Resulta claro entonces que los personajes de este mundo se mueven bajo un gobierno dictatorial, absoluto y arbitrario, como lo hacen los del mundo real que corresponden al contexto histórico de gestación y escritura de la obra.

A pesar de dicho control policíaco, y seguramente debido a la arbitrariedad represiva, nace y se extiende la actividad guerrillera. La conspiración que se llevaba a cabo en casa del doctor Alejo Osuna con el objeto de derrocar al general Alsina por medio de una revolución armada resume y recobra, a nivel ficticio, una serie de movimientos guerrilleros que tuvieron lugar en el Paraguay a principios de los años sesenta. En la realidad del referente se temía la irrupción guerrillera en cualquier momento. Esta situación es la captada en la novela en torno al caso específico del coronel Balbuena (p. 83). En la ficción, como en la realidad, la represión termina con la conspiración. Ésta es denunciada y a la denuncia siguen los arrestos, las torturas, los destierros. Recordemos que en *La llaga* la víctima es Gilberto Torres, quien luego de apresado y desterrado, pasa a integrar el mundo de la próxima obra de Casaccia.

A sólo tres años de la publicación de *La llaga* sale a luz *Los exiliados*, novela con escenario en Posadas, ciudad argentina fronteriza y uno de los puntos de concentración de los paraguayos exiliados. Para los habitantes de este espacio novelesco ha transcurrido una década más de dictadura. Ahora hace veinte años que el general Alsina está en el poder. Entre los exiliados en Posadas hay gente que había emigrado en aquella época -como el doctor Gamarra, protagonista principal de la obra, y su familia- y otros que habían ido saliendo después, por razones políticas o económicas diversas o a consecuencia de golpes fallidos, como sucedió con Gilberto Torres.

Por una parte, *Los exiliados* sirve de eco a los sucesos de *La llaga*: se comenta y discute en aquélla la actuación de varios personajes de ésta. Por ejemplo, se cuestiona la culpabilidad o inocencia de Torres en el fracaso guerrillero, y se expresan las varias versiones del final de —130→ Atilio (¿suicidio o asesinato político?), quien denunciara la conspiración en *La llaga*.

Por otra, *Los exiliados* presenta un mundo similar y complementario al de la novela anterior. Varios de los habitantes de *La llaga* vuelven a reaparecer entre los exiliados en Posadas. Y la militancia revolucionaria va dirigida, desde ambos lados de la frontera, contra el gobierno del general Alsina. Como en el caso del complot fracasado que encontramos en *La llaga*, el «armamento para los guerrilleros, [...] que había sido transportado durante varios meses por la noche desde la costa argentina» (p. 221), y del que se habla en *Los exiliados*, también recupera, en la ficción, el contexto político real de esos años de efervescencia guerrillera.

La persecución del general Alsina no respeta fronteras internacionales. Su sistema de control es tal que «no hay complot que preparemos aquí [Posadas] que no se conozca al minuto en Asunción...» (pp. 220-21). De ahí que aquél envíe al propio Jefe de Investigaciones, primero a Encarnación y luego a Posadas, con el propósito de «investigar y desbaratar el plan de los exiliados de invadir con guerrilleros la frontera» (p. 220). Logra su cometido y dicho éxito corresponde, naturalmente, al fracaso de las guerrillas de esos años.

En 1973 se firma el famoso tratado de Itaipú -entre Paraguay y Brasil- que provee la construcción de la represa hidroeléctrica «más grande del mundo» y cuyo aprovechamiento a corto y a largo plazo sólo beneficiaría el secular deseo expansionista del imperialismo brasileño en detrimento de la soberanía nacional y económica paraguaya¹³³. Como diría el Supremo, la formulación de este proyecto constituye un trato de verdaderos bandidos bandeirantes, de «insaciables agarradores de lo ajeno» (p. 85). En efecto, *Yo el Supremo* recoge en su discurso la controversia generada en torno a los términos de dicho tratado y hace que el mismo doctor Francia, defensor tenaz de la soberanía de su país, ubique el presente documento dentro de un contexto histórico, invariable e inconfundible, de agresiones imperialistas que ha sufrido el Paraguay desde sus orígenes (pp. 118-121; 253-256). Entre ellas, el imperialismo británico tuvo un papel decisivo en la firma del tratado secreto de la Triple Alianza que llevó al desastre de la Guerra Grande (1865-70); intereses petroleros norteamericanos, por otra parte, gravitaron enormemente en el conflicto paraguayo-boliviano que también desembocó en otra guerra

internacional (la del Chaco en 1932); y actualmente, el imperialismo brasileño, parafraseando al Supremo, prácticamente se está tragando al Paraguay igual que a un manso cordero (p. 85). Dentro de esa perspectiva —131→ histórica, el discurso de Francia constituye al mismo tiempo una apología de su dictadura y una condena de la política entreguista, antipatriótica, de la actual.

En esta novela el tema de la dictadura domina todo el Texto¹³⁴. Es, por otra parte, la única obra -de las cinco estudiantes- en donde la presencia física del dictador se manifiesta en la ficción. Si en *Hijo de hombre* la dictadura alcanza el presente a través del recuerdo, y tanto en *La llaga* como en *Los exiliados* aquella está implícita en la arbitrariedad represiva recreada en sus páginas, en *Yo el Supremo* el dictador en persona está presente en su calidad de generador-comentarista del Texto. Sin embargo, la objetividad y verosimilitud ganadas con esta perspectiva narrativa, la dimensión humana que cobra la figura de Francia, la comprensión de sus móviles e intenciones por parte del lector, no impiden el juicio condenatorio del compilador-autor que lo juzga desde una perspectiva histórica y lo hace responsable de la situación del Paraguay contemporáneo. Así, cuando aquél expresa el deseo de no querer asistir al derrumbe total de su nación, le responde la voz reprobatoria del compilador:

Dices que no quieres asistir al desastre de tu Patria, que tú mismo le has preparado. Morirás antes [...] Creíste que la Patria que ayudaste a nacer, que la Revolución que salió armada de tu cráneo, empezaban-acababan en ti [...] Te alucinaste y alucinaste a los demás fabulando que tu poder era absoluto. [...] Te convertiste para la gente-muchedumbre en una Gran Obscuridad; en el gran Don-Amo que exige la docilidad a cambio del estómago lleno y la cabeza vacía [...] Un siglo atrás, la Revolución Comunera se perdió cuando el poder del pueblo fue traicionado por los patricios de la capital. [...]

Leíste mal la voluntad del Común y en consecuencia obraste mal; [...] la verdadera Revolución no devora a sus hijos. Únicamente a sus bastardos; a los que no son capaces de llevarla hasta sus últimas consecuencias [...] Tú vacilaste. Estás igualmente condenado [...] Para ti no hay escape posible. A los otros se los comerá el olvido. Tú, ex Supremo, eres quien debe dar cuenta de todo y pagar hasta el último cuadrante...

(pp. 454-455)

—132→

Es obvio que para esta voz acusadora la proyección histórica de la dictadura de Francia -y el peso que en el presente nacional aún ejerce aquella- elimina, o por lo menos disminuye, el alcance apologético y personal que adquiere el Texto escrito desde la perspectiva del Supremo.

La obra constituye un cuestionamiento profundo de la dictadura en sí, y no sólo de la del doctor Francia en particular. La autodefensa que hace el Supremo de su gobierno no constituye más que un elemento a favor de la «víctima» que es la «dictadura» misma en este gran proceso a-través-del-tiempo que a ella le hace la historia desde las páginas de *Yo el Supremo*. Los varios textos que componen la novela reúnen todas las partes necesarias para el proceso. Por un lado tenemos la víctima; por otro, los elementos a favor y las pruebas en contra. Del lado de la defensa está la apología de Francia, su dictadura vista como una necesidad histórica para la defensa de la soberanía nacional (p. 320). Del lado acusador están los abusos de aquella, los apresamientos y persecuciones políticas, el penal de Tevegó, etc. En cuanto a un veredicto final, si bien el compilador-autor nos adelanta el suyo con respecto al gobierno de Francia (pp. 454-55), es el lector quien, convertido en juez, deberá -en último término- justificar y, por lo tanto, absolver los abusos

dictatoriales o repudiarlos y, consecuentemente, condenar la existencia misma de la(s) dictadura(s) que los origina(n) y practica(n).

El análisis de esta triple temática recurrente en las novelas en estudio, descubre una posición ideológica y una actitud literaria semejantes y complementarias por parte de Roa Bastos y de Casaccia. Para ambos, el compromiso con la realidad paraguaya -con el presente y el futuro nacionales- es cuestión indiscutible y sobresale en todas sus obras. Si bien el tratamiento particular de cada uno de estos temas en las novelas escogidas revela una serie de matices diferenciales, tanto uno como otro escritor responden a una ideología básicamente humanista, a la que se agrega una indagación histórico-política en el caso de Roa Bastos, y otra de carácter psicológico-social en el de Casaccia. Para éste, la realidad observada -y transpuesta a su ficción- constituye una situación de hecho y hay que sufrirla y aceptarla. Sólo así se está dentro de la realidad y desde allí podría encontrarse, tarde o temprano, alguna salida viable. «Hay que ponerse dentro de la realidad» -dice alguien en *Los exiliados*- «y comprender que los tiempos han cambiado» (p. 93). Roa, por su parte, ve la situación actual como parte de una realidad en movimiento, que hay que conocer —133→ para cambiar. Y el lector debe reconocer en los varios «Cristos» que pueblan sus obras la encarnación de la voluntad del pueblo por mejorar, cambiar paulatinamente esa realidad.

El pesimismo aparente en las novelas de Casaccia traduce, no obstante, un íntimo deseo de hermandad entre su gente. Y la solidaridad desinteresada de tantos personajes robastianos más parece expresar los anhelos íntimos de su autor que características dilucidables en la realidad del referente. La denuncia está presente en ambos escritores, pero ni uno ni otro aconsejan la vía violenta. Por el contrario, Casaccia la condena al dejar al descubierto los intereses personales ocultos detrás de los comprometidos en el golpe fallido en *La llaga*, y al señalar el móvil de venganza personal, en nada compatible con un acto de solidaridad humana, que concluyó en el asesinato de Cáceres en *Los exiliados*. De manera similar, Roa Bastos denuncia una estructura económico-política injusta, pero quiere encontrar la solución por medios pacíficos. Sostiene él que «el pueblo paraguayo debe recomenzar la tarea de

su liberación [...] ahorrando la sangre que era el combustible de las viejas revoluciones...»¹³⁵. Observa en *Hijo de hombre* que no se pueden solucionar los problemas por medio de las balas, ya que una de ellas bien podría ir contra el propio padre (p. 118). Más vale meter «bala en el estero» o disparar «todos los tiros hacia arriba» (p. 118) que matar inútilmente a un hermano. Es la solidaridad y no el aislamiento o los odios entre hermanos lo que en última instancia traerá el cambio deseado.

Si bien la crítica y la denuncia van a menudo acompañadas de un profundo pesimismo en uno y de un optimismo básico en el otro, tanto Casaccia como Roa sueñan con un Paraguay muy diferente al actual, quizás ya vislumbrado -o parcialmente realizado- en una época anterior. Es irónico observar al respecto que, aunque Roa condene la dictadura de Francia, parecería que encuentra el paraíso perdido en ese Paraguay autosuficiente logrado bajo su gobierno. A través de la voz del mandatario paraguayo en *Yo el Supremo*, es también la del compilador-autor la que escuchamos en una pequeña lección informativa:

Aquí en el Paraguay, antes de la Dictadura Perpetua, estábamos llenos de escribientes, de doctores, de hombres cultos, no de cultivadores, agricultores, hombres trabajadores, como debiera ser y ahora lo es [...] Aquí es más útil plantar mandioca o maíz, que entintar papeluchos —134→ sediciosos; más oportuno desbichar animales atacados por la garrapata, que garrapatear panfletos contra el decoro de la Patria...

(p. 38)

Lo que el país necesita, hoy como ayer, son «buenos aradores, carpidores, peones, en las chacras, en las estancias patrias...» (p. 30). En fin, gente que trabaje la tierra y aproveche de ella todo cuanto pueda darle para el engrandecimiento y progreso nacionales. Casaccia también tiene un sueño

similar. En su narrativa se nos habla de la necesidad del autoabastecimiento como requisito previo al logro de una independencia básica. «El hombre debe bastarse a sí mismo. Dependier lo menos posible de los demás», dice uno de sus personajes y comenta, como también lo hiciera el Supremo, que «lo que este país necesita son artesanos...» (*La Babosa*, p. 262). A pesar de que ni Roa ni Casaccia predicaban la abolición de la propiedad privada, ambos recobran -e implícitamente denuncian- en sus obras las injusticias sociales, la explotación de los trabajadores, las luchas fratricidas, la violencia inútil y, repetidamente en estas cinco novelas, la represión y los abusos de los gobiernos dictatoriales.

Si fuéramos a investigar el porqué de la recurrencia de estos tres temas -el exilio, la problemática nacional (*id est*, la realidad de la dictadura) y la obsesión por el pasado-, y no otros, en esta novelística, nos encontraríamos con que los dos primeros responden a un deseo consciente por parte de ambos escritores de elaborarlos temáticamente. Por otra parte, creemos que aunque no existiera tal intención, el exilio y la dictadura -que constituyen constantes en el contexto circunstancial y vivencial que rodea al escritor exiliado- llegarían a la ficción, aunque fuera de modo inconsciente, bien sea canalizados temática o estructuralmente, o a ambos niveles, si las otras coordenadas (literarias y extraliterarias) que influyen el producto final así lo permitiesen.

En cuanto al tema del pasado, éste se impone como una necesidad metodológica en el caso de Roa y técnica en el de Casaccia. Dentro de la perspectiva histórica que domina las dos novelas de Roa, no se puede concebir el presente -ni personal ni colectivo- aislado u omiso de su pasado. Para Casaccia, éste constituye el área de acción del escritor. Es en dicho pasado donde se debe buscar el material de trabajo. En *La Babosa* nos da -por boca de Ramón- lo que podría llamarse su posición literaria con respecto a la relación escritor-escritura. Leemos allí que «un escritor, pasados los treinta años, debe —135→ dejar de mirar a su alrededor y sentarse a escribir los otros treinta restantes aquello que ha observado en los primeros treinta» (p. 97). Es muy probable, entonces, que el dominio que ejerce el pasado en la novelística

de Casaccia responda, por lo menos parcialmente, a esta convicción más de una vez expresada por el propio escritor.

5. Reflexiones en torno a ciertos «contenidos formantes» en la novela del exilio △▽

Hablar de la novelística del exilio como de un *corpus* literario con características propias no implica, de ninguna manera, establecer una ruptura con el resto de la producción narrativa latinoamericana del entorno cronológico en que ubicamos la novela del exilio (aproximadamente 1950-presente). Ésta es parte de aquélla, y como tal, incorpora una serie de preocupaciones e innovaciones técnicas que la crítica asocia con «la nueva novela hispanoamericana», entre ellas: invención y creación verbal constantes; cuestionamiento de la supremacía del narrador; experimentaciones a nivel temporal, con la incorporación de procedimientos cinematográficos en la estructuración narrativa; atomización y diversificación del punto de vista; preponderancia de la forma abierta de la novela y tendencia a la multivocidad y a la obscuridad¹³⁶.

Sin embargo, la proyección literaria de un hecho extraliterario común a todo un conjunto de novelas (*id est*, el que la obra fuera concebida y publicada en el exilio), cuya manifestación a nivel temático lo analizamos en el capítulo anterior, invita por lo menos a un estudio crítico separado. Mientras en dicho capítulo aislamos para su estudio algunos motivos recurrentes en base a lo que podríamos llamar su carácter «cuantitativo», su presencia repetitiva y dominante, dentro del mundo ficticio, en éste concentraremos nuestro análisis en el aspecto «cualitativo» de algunos elementos del contenido -no necesariamente temáticos- en lo referente a su función estructuradora del discurso narrativo. Se trata de «contenidos formantes» de origen y alcance heterogéneos: unos directamente asociados con un núcleo temático —138→ específico; otros más relacionados con la situación de exiliados de sus autores; y aún otros cuya presencia parece obedecer a un tiempo a razones de índole temática como a influencias de carácter vivencial y contextual.

Recordemos que la novela paraguaya del exilio tiene ya más de tres décadas de vida. Prácticamente toda ella se ha desarrollado en la Argentina. Es lógico entonces esperar que las «circunstancias» que a lo largo de ese período han rodeado a dicha producción, no sean muy diferentes de las que también rodearon y tuvieron su influencia en el entorno literario rioplatense de esos años. Siendo Buenos Aires uno de los mayores centros editoriales del mundo de habla hispánica, no resulta muy difícil deducir de que allí lleguen, con celeridad, tanto las nuevas corrientes filosóficas como las innovaciones y experimentaciones literarias del viejo y del nuevo mundo. Las traducciones de las obras de Sartre -que a fines del cuarenta y durante los años cincuenta invaden el mercado literario argentino- producen su explicable impacto, tanto en un gran número de escritores argentinos como también en Roa Bastos y Gabriel Casaccia que escriben varias obras en esos años. La influencia sartriana es mayor y más obvia en este último, cuya novelística toda demuestra que «*l'enfer c'est les autres*» y que de dicho infierno no hay salida posible. Pero también está presente el existencialismo sartriano en la percepción roabastiana de la vida como lucha diaria, en la idea de que cada cual debe llevar su cruz hasta el final del camino, en la actitud de los Jara que encontramos en las páginas de *Hijo de hombre*.

Más recientemente, la influencia de la nueva crítica francesa -con su énfasis en la «escritura» como elemento esencial del texto y su cuestionamiento del valor y de las limitaciones de la palabra como «signo»- se hace visible primero a lo largo de las páginas de *Yo el Supremo*, para ser confirmada después en un artículo que sobre su propia obra escribe Roa Bastos¹³⁷. El elemento generador de *Yo el Supremo* es un pasquín que aparece clavado en la puerta de la catedral y donde, imitando la letra del dictador, se especifican ciertas órdenes a ser ejecutadas después de la muerte de aquél. Dicho pasquín abre la novela cuyo escrutinio en busca del autor de ese mensaje constituye el objetivo básico del narrador-protagonista durante el resto de la obra. Esa tarea de buscar al autor del pasquín, de investigar la causa generatriz que se cree manifiesta u oculta en el texto (*exempli gratia*, en las palabras escogidas, en la formación de las letras, en el grosor de los trazos lingüísticos...), parece cuestionar la idea de

«centro» estructurador —139→ como algo real, básico, unívoco -hipótesis central de trabajo dentro de varias tendencias del estructuralismo-, ya que no se llega a encontrar al autor del pasquín. De manera similar, el lector de *Yo el Supremo* no puede llegar a captar de las páginas de la obra a un único doctor Francia sino a una serie de visiones y versiones de dicho personaje que nos vienen dadas a través de los múltiples documentos insertados en el Texto, complementarios algunos, contradictorios muchos. Cada lector debe formar su propia versión y habrá tantas reconstrucciones del dictador como lectores tenga la novela. *Yo el Supremo* ejemplifica la idea de Jacques Derrida de que no hay una verdad absoluta en un texto dado, idea implícita en su negación de un centro estructurador absoluto. Según dicho crítico, no hay significado transcendental o privilegiado, y por lo tanto, el juego de la significación es infinito¹³⁸. Hay una gran similitud entre esta idea del crítico francés y la práctica novelística que hace Roa Bastos en la obra arriba mencionada.

Tal vez el elemento contextual de mayor influencia en la configuración temático-estructural de la novelística paraguaya del exilio lo constituyan los escritores de la llamada «generación de parricidas» cuyas obras aparecen especialmente entre 1945 y 1955, y «cuyas características más salientes entonces eran» -como lo explica Rodríguez Monegal- «una actitud crítica frente a los valores consagrados, una necesidad de revisar el pasado y situar el presente en un contexto más polémico, una puesta al día del vocabulario político y poético, un 'compromiso' con la realidad argentina y la latinoamericana»¹³⁹. En esas obras se encuentra, por ejemplo, el tremendo impacto que a todo nivel -y especialmente dentro del campo cultural- tuvo el régimen de Perón. Comenta John S. Brushwood que la producción novelística de dichos escritores «parricidas» revela un tipo de neorrealismo que trata de captar la realidad esencial, sin máscaras. Y agrega, el distinguido crítico, que la actitud revisionista por ellos asumida cuestiona tanto los conceptos convencionales de historia argentina como los estereotipos generalizados de *argentinidad*¹⁴⁰.

Paralelamente, las obras de Casaccia y Roa también revelan dicha actitud revisionista con respecto a la historia nacional y a los patrones de

paraguayidad en circulación. Y como la producción de la «generación de parricidas», la de los escritores exiliados manifiesta asimismo un tipo de neorrealismo dirigido hacia el descubrimiento de la realidad nacional tal cual es.

—140→

Todos esos elementos de contexto y de circunstancia histórica que rodean e influyen en el escritor argentino, también repercuten -naturalmente- en el escritor exiliado. De ahí que la incorporación de aquél al movimiento de renovación y experimentación novelística asociado con lo que la crítica denomina «la nueva novela latinoamericana» también implique, por lo arriba señalado, la incorporación del escritor exiliado a dicho movimiento. Estos hechos ubican a la novela del exilio dentro de la categoría mayor de la novelística latinoamericana contemporánea. Sin embargo, no nos proponemos aquí señalar los elementos técnico-estructurales que por caracterizar a la nueva novela también están presentes en la novela del exilio. Nos interesa aislar solamente ciertos elementos estructuradores presentes en la novela del exilio y cuya recurrencia dentro de las obras estudiadas nos parece lo suficientemente significativa como para ensayar un estudio separado.

△▽

Génesis *versus* espacios novelescos

Afirma Todorov que «la génesis [de una obra] es inseparable de la estructura, la historia de la creación del libro, de su sentido»¹⁴¹. Cuando Roa Bastos dice, con respecto a *Hijo de hombre*, de que «la lejanía de la patria me impuso el tema de esta novela, tema que había herido mi sensibilidad en los largos años de reflexión sobre mi tierra y sus problemas»¹⁴², cuando el mismo autor expresa un poco después, hablando de la orientación próxima de su obra, que el tema de la vida en el exilio se le «impone como una necesidad de expresión temática», o cuando Gabriel Casaccia declara que si no hubiera «optado por la emigración en 1935 después de la guerra del Chaco [...] todo hubiese sido distinto, tan distinto que otra hubiese sido mi creación, yo, y mi vida entera»¹⁴³, ambos escritores nos están hablando de la génesis de sus respectivas obras. Creemos, con Todorov, que tanto la estructura como el

sentido de cualquier obra literaria son inseparables de su génesis y de la historia de su creación, respectivamente. La novela del exilio no sólo ejemplifica esta correlación sino que cumple con un requisito que Jean Pouillon considera necesario en el género novelístico. «Aquí la forma debe resultar de una exigencia del contenido; es un molde que es moldeado y no que moldea», dice el crítico francés¹⁴⁴. La selección de los espacios que conforman el escenario narrativo constituye —141→ así un elemento estructural que está necesariamente relacionado con su temática.

△▽

«Espacios-cárceles»

En todas las novelas estudiadas abundan los espacios cerrados, los lugares que sofocan y oprimen, los ambientes limitados y limitantes. No se trata de una simple abundancia numérica coincidental. Dichos «espacios-cárceles» estructuran el material narrativo y a la vez constituyen una necesidad técnica en la novela del exilio, en cuanto canalizan hacia el lector ciertos motivos temáticos recurrentes: en este caso los relacionados con la dictadura y sus derivados (opresión, persecución, torturas, control totalitario, etc.). De manera literal o metafórica, los escenarios tienden aquí a ser «espacios-cárceles». De allí que gran parte de la «acción» esté dirigida a planear o intentar el escape. Y de allí también que el elemento descriptivo adicional (casas viejas y ruinosas, selvas infranqueables, lugares inhóspitos, elemento humano hostil y deshumanizado...) tienda a sofocar tanto a quienes están dentro (los varios personajes) como a quienes estamos fuera del mundo novelístico (los lectores).

En *La Babosa* el espacio geográfico y psicológico predominante es el del encierro. Aunque la narración se desarrolla básicamente de manera cronológica, ésta se da a lo largo de una serie de espacios interiores cuya nota común es su estrechez, su carácter opresivo, su calidad de «isla». La novela se divide en dos partes y en ambas sobresale la influencia asfixiante y anulativa que el medio físico ejerce sobre Ramón Fleitas, el protagonista de la novela. Empieza la primera parte con Ramón encerrado en su cuarto-oficina, instalado frente a su mesa de trabajo, tratando de continuar una novela que había

empezado hacía un año, angustiado por «el enorme vacío que sentía dentro de sí» (p. 9), pero sin poder escribir una línea en esas hojas de papel que se le presentaban como un «muro blanco e infranqueable contra el cual golpease en vano la cabeza» (p. 10). Al final de esta primera parte Ramón se ve condenado a aceptar el único espacio físico que se le ofrece para vivir: las oficinas de los Brítez. Enterado del viaje de éstos a Asunción, Ramón le pide al doctor Brítez el uso de la casa durante su ausencia, a lo que éste responde que «sólo podía ofrecerle para vivir las 'oficinas', porque su mujer quería dejar cerrada la casa» —142→ (p. 193). La segunda parte se inicia con Ramón instalado en dichas oficinas y termina con su apresamiento y encierro en un calabozo real primero, para luego ser destinado a otro pueblo-cárcel, peor aún que Areguá, ya que ahí el aislamiento era total.

El narrador lleva al lector consecutivamente de un espacio cerrado a otro para revelar al final, desde su perspectiva visual totalizadora, que todos esos espacios están contenidos en un pozo mayor -dentro de un círculo a su vez cerrado- que es justamente Areguá, el escenario de la novela. Así nos lleva primero a la casa de Ramón, y en ésta nos ubica en su cuarto de trabajo. La narración gira en torno al sentimiento de impotencia y frustración que ese ambiente despierta en él. Pasamos luego a la iglesia, a la casa del párroco y a la de las hermanas Gutiérrez. Lo común y repetido en ellas es su «triste aspecto de abandono» (p. 33) y la impresión «de vejez y de pobreza» (p. 37) que causan. Todos los demás espacios que van apareciendo y que recurren en la novela uno tras otro -la casa del doctor Brítez, la tertulia del almacén de Teófilo Barrios, la oficina del suegro de Ramón, el mísero rancho de Willy Espinoza...-, contienen a su vez mundos concéntricos de desamparo y aislamiento. Si bien estos espacios cerrados entran a la narración como partes de un fresco expresivo, constituyen núcleos relativamente independientes, unidos entre sí por el contacto ocasional de los habitantes del pueblo en la tertulia, en el club, en la iglesia, o por medio de los chismes que lleva de casa a casa doña Ángela, la «babosa» del lugar.

El pueblo de Areguá es percibido en *La Babosa* como un microcosmos del área nacional. De allí que su caracterización en términos carcelarios constituya

una doble metáfora: en primer lugar, de la situación general paraguaya captada en la novela, y en segundo término, de la condición humana universal, dentro de una lectura existencialista de la misma. Areguá es un espacio-cárcel. En ella sus habitantes se sienten atrapados y sueñan constantemente con abandonarla. Empezando por Ramón Fleitas y siguiendo con Willy Espinoza, el padre Rosales, Salvado..., todos -aunque por razones diversas- no ven la hora de salir de ese infierno, pozo, celda, cárcel, términos igualmente sinónimos para los habitantes de aquel entorno geográfico-humano. Viven pensando en el escape, que llega a convertirse en meta única de su existencia. «Yo tengo que [...] salir de este pueblo, de esta cárcel» (p. 159), le dice Ramón en determinada ocasión al padre Rosales, otro «preso» con idéntica obsesión: «marcharse de Areguá» (p. 159). Pero así como pasa en la vida real, muchos más son los —143→ fracasos que los éxitos en estos proyectos. Si Willy Espinoza logra escapar hacia la Argentina, tanto Fleitas como el padre Rosales fracasan en sus deseos. Aquél sólo cambia de «cárcel» al ser trasladado a un lugar lejano de las Misiones, mientras que éste queda enterrado en el destierro: muere sin poder regresar jamás a su España soñada. Son los condenados a cadena perpetua.

La asimilación de Areguá = celda se hace más obvia en el símil con que se expresa la reacción del pueblo frente al incidente del robo de Ramón al padre Rosales. En esa ocasión, el narrador señala que «como en su celda en la monotonía de sus horas, el prisionero sigue el ir y venir de una mosca en su vuelo, así les ocurrió a los aregüeños con aquel episodio» (p. 194). El símil apunta no sólo al sentimiento de encierro, monotonía y soledad del espacio-cárcel, sino también a su carácter nocivo síquicamente, al fomentar el egoísmo y la crueldad para con los semejantes. Así por ejemplo, en el mismo caso anterior, y «cuando ya se había apagado la novedad del hecho [robo de Ramón], como una lengua de fuego que se aviva entre las cenizas, una observación o un comentario malicioso, surgiendo de improviso, mostraban la memoria tenaz que se tiene en los pueblos para el mal ajeno» (p. 194).

No sólo el escenario de fondo, Areguá, está concebido en términos de cárcel o espacio opresor, sino que también los espacios-unidades que lo

componen (*id est*, las casas individuales y las instituciones del pueblo, incluyendo la iglesia y la cárcel) funcionan de manera similar. En casi todos los casos el deseo de escape incluye en primer lugar la huida del espacio-unidad, del lugar donde están viviendo. Ramón Fleitas se queja constantemente del sentimiento de encierro que experimenta en la casa de Areguá. Igualmente Willy Espinoza se siente acorralado tanto en su casa -con su mujer enferma y sus hijos hambrientos- como en su trabajo. Su huida a la Argentina constituye primero un escape de ambos espacios unitarios (casa, trabajo) y después una liberación del espacio mayor (Areguá), símbolo del área «territorio nacional». Las dos hermanas, Clara y Ángela, aunque en el mismo edificio, viven realmente en «celdas» separadas. Si Ángela no permitía que Clara pusiera un pie en su dormitorio, tampoco ésta se separaba jamás «de su llavero, y nadie entraba en su dormitorio sin su presencia» (p. 45). Ya al final, cuando doña Ángela decide erigirse en ángel guardián de su hermana alcohólica, Clara se convierte en una verdadera carcelaria. «Extremaba [doña Ángela] [...] su asedio y precauciones para que su hermana no pudiera —144→ eludir su vigilancia...» (p. 317) a tal punto que doña Clara llegó a acusarla de «verdugo de tu hermana» (p. 318). En cuanto al espacio-unidad cárcel real, éste está implícito en forma de amenaza a lo largo de la narración y se concreta como tal en el caso de Ramón Fleitas, primero cuando le roba al padre Rosales y luego cuando, a pedido del doctor Brítez, «Arana lo tuvo preso [...] diez días 'por portación ilegal de arma'», aunque la razón fuera realmente otra (p. 315).

Si bien el «espacio físico» por sí solo, tomado aisladamente, no constituye un elemento estructural, sí adquiere ese carácter dentro de un determinado contexto novelístico donde su recurrencia se vuelve significativa y va más allá de la mera coincidencia. En estas novelas, la narración no sólo transcurre dentro de espacios cerrados sino que aquélla cobra nueva significación, valor simbólico muchas veces, por tener lugar en estos espacios físicos. Se trata de un elemento temático con carácter estructurador, lo que Amado Alonso denominaría un «contenido formante». Comenta el crítico español lo que sigue:

Toda obra de arte es esencialmente creación de

una estructura, de una construcción, de una forma; pero estructura de un algo, construcción con un algo, forma de un algo [...] En un cuadro de naturaleza muerta, *el papel estructural de una manzana no depende sólo de ser un objeto pequeño, redondo y coloreado de verde y rojo, sino de que presenta esa fruta determinada y que provoca las correspondientes sensaciones*: si la manzana se cambiara por una pelota de barro, no sólo cambiaría el objeto, sino también todo el sentido de la composición, cambiaría la composición...¹⁴⁵ (El énfasis es nuestro).

Parafraseando a Amado Alonso, el papel estructural de estos «espacios-cárceles» no depende sólo de constituir espacios cerrados y agobiantes, sino de que aparecen de manera obsesiva en estas novelas y su recurrencia apunta a cierta intencionalidad de parte del escritor. Pero aún más importante que eso, su presencia crea una determinada atmósfera, provocando en el lector las correspondientes sensaciones. Si estos espacios se cambiaran por otros diferentes (*exempli gratia*, casas elegantes y amplias, parques al aire libre, calles limpias y transitadas, etc.), no sólo cambiaría el marco físico de estas novelas sino también su contenido, todo su sentido. Estaríamos hablando de «otras» obras.

—145→

La estructuración físico-espacial del material novelístico de *La llaga* en torno a ambientes cerrados, espacios-cárceles, es similar a la de *La Babosa*. Areguá sigue constituyendo -en esta novela- un espacio agobiador, sofocante, carcelario. Allí están los responsables de la acción narrativa (Gilberto Torres y su esposa Rosalía, Constancia Vidal y su hijo Atilio, el coronel Balbuena) no por elección sino por necesidad, y en todos los casos Areguá representa para ellos privación de libertad y negación de sus deseos más íntimos. Si Gilberto no hubiera firmado la nota pidiendo mejor trato a profesores y estudiantes presos,

probablemente hoy estarían en Asunción, comenta su esposa, y agrega: «No hubiésemos tenido que venir a enterrarnos aquí...» (p. 49). Si la «cárcel» se convierte en «tumba» metafórica para Rosalía, Areguá se convierte en esta obra en tumba literal para Atilio, como sucedió en *La Babosa* con el padre Rosales y doña Clara, respectivamente.

También en *La llaga* los espacios físicos novelados resaltan por su estrechez y por su tendencia a sofocar espiritualmente o a atrapar físicamente al elemento humano que cobija. Se trata aquí del rancho de Olinda. «Éste tenía una sola pieza, [...] del que se desprendía un calor infernal en las horas de más sol [...] Había [...] dos grandes retratos coloreados, cubiertos de sendos cristales cóncavos y con marcos ovalados. Parecían dos cristales de ataúd» (p. 15). Similar es el ambiente de opresión físico-espiritual que rodea a los demás espacios-viviendas: la casa de Torres y su familia, o la que comparten Constancia y su hijo. Aquélla (dentro del círculo menor; Areguá, dentro del mayor) pasa a constituir realmente una cárcel para el coronel Balbuena. Escondite o celda, cualquiera sea el término escogido para describir su estadía en lo de Torres, la verdad es que allí vivió encerrado entre cuatro paredes, sin poder salir de la casa por temor a ser reconocido y, por tanto, perseguido. Cuando lo hace, por haberse descubierto el complot, se trata de un verdadero escape, planeado sobre la marcha con la ayuda de Torres. La mayor parte restante de la acción, relacionada con el arresto de Torres y la represión por parte del gobierno que sigue al fracaso guerrillero, tiene lugar en el Departamento de Investigaciones (p. 171), verdadera prisión y cámara de torturas, a través de cuyo mecanismo «se registraba el movimiento más insignificante de los habitantes del país» y donde Gilberto fue torturado una y otra vez y «encerrado en una pieza pequeña, que en otro tiempo sirvió de carbonera y de depósito de objetos inútiles...» (p. 172). Tampoco falta aquí, como en *La Babosa*, la amenaza del encarcelamiento —146→ real, a lo largo de la obra. Y el espacio-cárcel real que constituye Peña Hermosa cobra tangibilidad y se proyecta amenazante ante la inminencia del fracaso guerrillero. El confinamiento a Peña Hermosa o la deportación son las dos respuestas oficiales a quienes no aceptan pasivamente el régimen de Alsina

(pp. 54 y 153). A Torres lo deportan a la Argentina «por comunista, porque [...] en la Argentina a los exiliados políticos los dejan tranquilos y no los persiguen, pero a los comunistas los tienen a las patadas» (pp. 174-75). Sale de un espacio-cárcel (el Departamento de Investigaciones) para ir a caer en otro (Posadas, Argentina), como lo vemos en *Los exiliados*.

La relación cronológico-temática que existe entre ambas novelas, *La llaga* y *Los exiliados*, establece, en forma paralela, una relación estructural en lo referente a los espacios asfixiantes, de habitación forzosa. Ya en aquella se ubica el escenario de ésta (Posadas) dentro de los espacios-cárceles, al asimilarlo a uno de los dos lugares de expiación impuestos a los castigados políticos. «Si el golpe fracasa», expresa Constancia en *La llaga* (p. 54), «y se enteran que usted lo escondió al coronel, lo confinarán a Peña Hermosa, o lo deportarán...» El castigo se concreta cuando al final nos enteramos que, de la cárcel de Asunción, Gilberto Torres ha pasado a la Argentina, «deportado por comunista» (p. 184) para que el infierno sea doble, como le explica a su esposa el mismo Gilberto páginas antes (p. 174). Y Posadas es, efectivamente, una cárcel perpetua para los miles de exiliados que allí se concentran en espera del momento que nunca llega, de volver a la patria. Allí están por necesidad, por imposición forzosa. Y allí están planeando permanentemente el retorno, el «escape» de esa celda (Posadas) y la vuelta a la libertad (la patria, Paraguay). La asimilación de exiliado = prisionero queda clara en el texto cuando Etelvina, la esposa del doctor Gamarra, vislumbra de pronto la perpetuidad de su situación y expresa su amargura:

Y súbitamente, como si se le hubiese caído de los ojos esa venda de ilusiones y esperanzas en que viviera esos largos veinte años, Etelvina dióse cuenta, llena de angustia y con el corazón oprimido, que ya no podían volver a Asunción; *sobrecogióse con la misma sensación que experimentaría un preso que durante veinte años vive soñando que un día lo liberarán de su cautiverio y de repente se da cuenta que éste es para*

siempre [...] Fue tan imprevista e intensa su congoja, que Etelvina se puso a llorar a gritos, mientras —147→ decía como enloquecida: -Ya no podemos volver... Ya no podemos volver.

(pp. 210-11)

(El énfasis es nuestro.)

Más aún, Posadas se convierte en otro Departamento de Investigaciones cuando allí se traslada, para controlar mejor a los exiliados, el famoso jefe de investigaciones Romualdo Cáceres, a quien ya habíamos conocido en *La llaga*, en relación con su papel en la represión que siguió al fracaso guerrillero. Ya en Posadas, Cáceres se pasaba el día «en el consulado, informándose minuciosamente de lo que hacían los exiliados, y trazando con el cónsul Dalmiro Correa sus planes de espionaje y persecución de aquéllos» (*Exiliados*, p. 237). Cuando el plan de uno de los exiliados culmina en el asesinato de Cáceres, el espacio-cárcel real vuelve a incorporarse en el interior del espacio-que-funciona-como-cárcel (como en *La llaga*), en este caso Posadas, con el arresto de Gilberto Torres, ahora totalmente inocente del crimen que se le imputa (p. 270).

Es interesante observar el paralelismo que las dos últimas novelas presentan en la estructuración referente a los espacios-cárceles. En ambos casos el escenario de la novela -Areguá en *La llaga*, Posadas en *Los exiliados*- funciona como espacio-cárcel, de manera simbólica o metafórica. Y en ambos casos la acción novelística incorpora un proyecto-plan político que fracasa o no llega a cambiar nada (el proyecto revolucionario-guerrillero dirigido por el coronel Balbuena en *La llaga*, y el asesinato de Cáceres en la última) y a consecuencia del cual una víctima -Gilberto Torres las dos veces-, sólo tangencialmente comprometida en el primer intento, y totalmente inocente en la muerte de Cáceres, paga con varios días de encarcelamiento las consecuencias de ambos fracasos. La circularidad estructural, si consideramos

a ambas novelas como un todo, o como una gran novela en dos partes (y en dos tiempos) apunta tal vez hacia la concepción sisifésca que tiene Casaccia de la posibilidad de cambio positivo en la realidad paraguaya. Dicha estructuración complementa la idea del *no exit* o del «eterno retorno» explícita o implícita en toda su narrativa.

La disposición concéntrica del espacio-cárcel observada en las tres obras de Casaccia, se vuelve a repetir en las dos novelas de Roa Bastos, aunque en éstas predomina la disposición acumulativo-progresiva y lineal de los espacios-cárceles. Tenemos, en *Hijo de hombre*, nueve capítulos simétrica y paralelamente estructurados en torno a determinados elementos repetidos a lo largo de todos ellos y entre los —148→ que se cuenta, por capítulo en este caso, una serie de espacios-cárceles¹⁴⁶.

Se abre el primer capítulo («Hijo de hombre») con la evocación -que se hace presencial y vívida- de la Dictadura Perpetua. En estas páginas iniciales, donde se establece el marco histórico del cual derivarán y al cual convergerán los demás episodios históricos patrios, la visión que tenemos del Paraguay, escenario esencial de la novela, es la de una gran cárcel. El control que ejercía el Supremo era absoluto. Su figura «se recortaba imponente, [...] vigilando el país con el rigor implacable de su voluntad...» (p. 16). Nadie escapaba de esa «cárcel» sin su permiso y de la misma manera tampoco nada ni nadie entraba sin que él diera su consentimiento. Es importante que el lector ubique dentro de una perspectiva más amplia la serie de episodios históricos e individual-colectivos que nos presenta la novela. A ese propósito responde la presencia de Macario, el nexo entre el pasado y el presente de la narración, y de allí que su mensaje tenga también una lógica función estructural. Sus recuerdos constituyen el contexto, esta vez incorporado dentro mismo del texto, gracias al cual todos los demás elementos de la obra cobrarán significación global. A través de sus palabras, visualizamos el terror de toda una época, las andanzas del dictador Francia «mientras esclavizaba en las cárceles a los patricios» (p. 16) y esos «sótanos oscuros llenos de enterrados vivos que se agitaban en sueños bajo el ojo insomne y tenaz» (p. 16). El país es una gran cárcel dividida en una serie de celdas más pequeñas: las ciudades de confinamiento. Así por

ejemplo, cuando el Supremo manda ajusticiar a Pilar, el padre de Macario, nos dice éste que «los doce hijos de Pilar fuimos confinados a distintos puntos del país» (p. 17). Tal es el Paraguay de entonces, «padre» o precursor del actual. Y como la historia no da saltos (por lo menos en el Paraguay), este primer capítulo predice varios de los elementos -incluyendo la presencia de otros espacios-cárceles- de los capítulos que le siguen.

El segundo capítulo («Madera y carne») está estructurado en torno a una serie de espacios-celdas, sin salidas, ocupando cada uno de ellos cierto núcleo narrativo relacionado con uno o más de los personajes del capítulo. Todos, sin embargo, están contenidos en un espacio mayor, Sapukai, también cerrado y sin salida posible, como indica la terminología descriptiva asociada al lugar. Sapukai había sido fundado en donde era antes un gran cementerio (pp. 44-45), para convertirse luego de un tiempo de relativa prosperidad y como consecuencia de otra catástrofe -la revolución de 1912- en un «pueblo de — 149→ muertos enterrados bajo las vías» (p. 35). Se lo vislumbra lleno de presagios significativos desde el principio y a la vez se lo proyecta, en un futuro que rebasa los límites del texto, como una ciudad Fénix, que renace de sus propias cenizas, pero circularmente, multiplicándose siempre, una y otra vez, con las mismas esperanzas, los mismos problemas, parecidas soluciones y paralelos fracasos. Antes de terminar la lectura de la obra, Sapukai habrá sido cuna de una nueva rebelión y repetida derrota, con otro saldo de muertos para este pueblo predestinado al eterno ciclo de oscilar entre pueblo de muertos (cementerio) y pueblo de vivos.

En Sapukai el exiliado Alexis Dubrovsky vive una vida presidiaria. Prueba primero la cárcel real cuando sus intenciones de ayudar a un niño enfermo son mal interpretadas y es acusado de una serie de crímenes. Por eso «estuvo detenido dos o tres días en la jefatura de policía, tumbado en el piso de tierra de la prevención, callado, sin responder siquiera a los interrogatorios [...] Acaso porque era realmente inocente y a él no le importaba su inocencia o su culpa» (pp. 38-39). Cuando sale de allí, él mismo se enclaustra en un cuarto-celda. «Se pasaba todo el tiempo encerrado en el húmedo cuartucho no más amplio y cómodo que el calabozo de la prevención» (p. 39). El leprosario y el cementerio

constituyen otros dos espacios cerrados que están allí, implicando simbólicamente en dos casos concretos de *no exit*, otros tantos de difícil o imposible solución, *id est*, la problemática humana, de raíz histórico-política y económico-social del hombre paraguayo y latinoamericano.

«El país es un gran cuartel» se lee en el capítulo III («Estaciones», 52), para comprobar después que este gran «cuartel» está compuesto de otros tantos «cuarteles-cárceles». ¿Qué otra cosa sino una gran prisión de seguridad máxima son los yerbales de Takurú-Pukú, rodeados de una selva infranqueable, de donde antes nunca «nadie había conseguido escapar»? (capítulo IV, p. 66). ¿Y Peña Hermosa? (capítulo VII). ¿Y el Chaco? (capítulos VII, VIII y IX). ¿Qué más cárcel que estos lugares poblados de «castigados» y «confinados» y de donde la escapada oscila entre improbable e imposible?

En todos estos capítulos, el elemento humano se encuentra sin salida, encerrado, y en mayor o menor grado el deseo de escapar, obsesión en algunos (Nati y Casiano, p. 77; presos en Peña Hermosa, p. 143), es acuciante en todos los casos. Allí están el doctor Alexis Dubrovsky en su cuartucho-celda; los leprosos en el leprosario; Casiano y Nati en Takurú-Pukú primero, y luego en la selva impenetrable; —150→ Miguel Vera cuando va confinado a Sapukai, para ser poco después apresado; Kiritó en el cementerio, acorralado por las fuerzas gubernamentales; Casiano, apresado y torturado antes de su fuga; en fin, todos los «destinados» en Peña Hermosa, y también los miles de atrapados en la guerra de la sed (Guerra del Chaco), sin contar los que periódicamente son enterrados en Sapukai para más tarde renacer y volver a morir como señal de que «la esperanza (agréguese 'de redención social') es lo último que se pierde».

¿Cuáles son los espacios físicos en que se desarrolla la «acción» de *Yo el Supremo*, novela cuya temática gira en torno a la realidad de la dictadura? No podía faltar en esta obra el espacio-opresor, los circuitos limitados y limitantes. En efecto, tal es la característica de los espacios de esta novela, empezando con ese «agujero de albañal» (p. 300) de donde escapa la voz Suprema que teje-desteje la trama novelística; y siguiendo con la serie de escenarios

evocados-recogidos por la pluma de Patiño, luego de la edición-corrección a que el Supremo «dictador» somete todos los datos que a él y a su gobierno aludan.

El espacio físico que contiene al narrador permanece incambiado a lo largo de la novela. Se trata de su «cárcel perpetua». De allí aquél no podrá salir jamás, ya que está desde hace tiempo condenado «bajo tierra» (p. 81). Aunque el Supremo exprese que su ventaja es que ya no necesita comer y no le importa que le coman los gusanos (p. 76), la voz acusadora del compilador le muestra el lado de las desventajas, del castigo sobrevenido. El reproche llega «familiarmente», con el uso del «tú» dirigido al forjador del Paraguay independiente, pero llega implacable:

Estás igualmente condenado [...] Para ti no hay rescate posible [...] Lo bueno, lo mejor de todo es que nadie te escucha ya. Inútil que te desgañites en el absoluto silencio [...] Cuando los ácaros, las sílfides, las curtonebras, las sarcófagas y todas las otras migraciones de larvas y orugas, de diminutos roedores y aradores necrófagos, acaben con lo que resta de tu estimada persona, en ese momento te asaltarán también unas ganas tremendas de comer [...] Te acordarás del huevo que mandaste poner bajo las cenizas calientes para tu último desayuno [...] Mientras te estén comiendo [las larvas] [...] implorarás que te traigan tu huevo [...] que otros más astutos y menos olvidadizos ya habrán comido [...] Las cosas suceden de este modo. ¿Qué tal, —151→ Supremo Finado, si te dejamos así, condenado al hambre perpetua de comerte un güevo, por no haber sabido...?

Es interesante correlacionar el punto de vista narrativo y el motivo de espacios cerrados. La voz narrativa que domina a lo largo de la novela es la del propio Francia. Éste narra en primera persona y de manera predominante en tiempo presente. El hecho de que al narrador se lo ubique en un recinto cerrado mientras genera su Texto, limita los tipos de «textos» que en tal situación pueda producir. Justamente los tres textos básicos que constituyen la novela evocan la condición de riguroso aislamiento físico -con la única compañía de su inseparable secretario Patiño- en que se encuentra el dictador. Son, dichos textos, «la circular perpetua», especie de compendio histórico del Paraguay, que escribe por etapas, para instruir con él a sus lectores; su «cuaderno privado», donde deja constancia de sus pensamientos más íntimos, de su vida privada, y cuyo único destinatario es él mismo; y finalmente, la transcripción del diálogo que mantiene con Patiño, que es también, en último término, otro texto escrito, ya que mientras el narrador «dicta», su secretario «escribe».

En resumen, los tres textos generados por el narrador recluido en su espacio cerrado requieren también un espacio físico cerrado, o por lo menos aislado. El narrador sólo necesita papel y pluma para generar la «circular perpetua» y su «cuaderno privado». En cuanto a sus confidencias con Patiño, se trata de un diálogo entre compañeros de «celda». Por otra parte, el motivo de espacio cerrado en que se coloca al narrador está inspirado en una doble verdad histórica: el carácter solitario e introvertido de Francia y el total aislamiento en que éste mantuvo a su país durante sus años de dictadura. De manera paralela, la voz suprema predominante, cuyos designios debían cumplirse bajo pena de severos castigos, implica al mismo tiempo la anulación de la voz del pueblo, lo que parecería querer traducir la situación de un país relativamente inculto regido por un gobernante altamente cultivado. De ahí que también capten y expresen verdad histórica las actividades escriturales del narrador de *Yo el Supremo*.

Los espacios evocados no dejan de ser menos limitantes. Allí están la penitenciaría del Tevegó con sus presos políticos (pp. 27-28); y las varias cárceles esparcidas en distintos puntos del territorio, a las cuales se refiere el Supremo como a «mis calabozos» (p. 82). Allí está también el pueblo-cárcel

donde tuvo durante varios años al naturalista Bonpland, —152→ severamente vigilado y sin permitirle salir del país, hasta que se le ocurrió soltarlo, cuando ya aquél hubiera preferido quedarse (p. 286).

En todo sentido, *Yo el Supremo* es una novela incuestionablemente innovadora. Para hablar de su aspecto formal, no obstante, se hace necesario aclarar que el autor deja indicado, en la obra misma, de que él no es más que un «compilador» (Ver «Nota final del compilador», p. 467), salvedad que por sí sola implica una modificación o un alejamiento de la concepción tradicional del autor «creador» de su producción. Explica Roa Bastos:

El autor «creador» dice «mis héroes», «mis heroínas», «mis libros», que son justamente (o injustamente) lo menos suyo, lo más ajeno que ya no le es dado poseer. El autor compilador se limita a reunir, coleccionar y acumular materias de otros textos, que a su vez fueron sacados o variados de otros. Lo hace a sabiendas de que no «crea», de que no saca algo de la nada. Trabaja las materias últimas de lo que ya está dado, hecho, escrito, dicho. Éstas son sus materias primas. Compone una nueva realidad con los desechos de la irrealidad¹⁴⁷.

Tal es el procedimiento seguido en *Yo el Supremo*. ¿Cuáles son esos materiales reunidos, coleccionados y acumulados de otros textos que entran a estructurar esa «nueva realidad» de que habla este compilador? Él mismo se encarga de dar, en su nota final (p. 467), una lista bastante completa de esos textos que incluyen, entre otros, folletos, periódicos, correspondencias, testimonios sacados de archivos públicos y privados, entrevistas grabadas, crónicas varias, documentos de época, libros de historia, etc. Dichos materiales se incorporan a la obra en su versión original, ya sea como notas aclaratorias del compilador o como notas al pie -que aparecen, no obstante, tanto «al pie»

como «a mitad» o «a principio» de página- o en el «apéndice», que también integra el texto narrativo; o llegan a la obra comentados, corregidos o editados por el doctor Francia. Justifica éste su procedimiento diciendo:

Yo tomo de otros, aquí y allá, aquellas sentencias que expresan mi pensamiento mejor de lo que yo mismo puedo hacerlo, y no para almacenarlas en mi memoria, pues carezco de esta facultad. De este modo los pensamientos y —153→ palabras son tan míos y me pertenecen como antes de escribirlos. No es posible decir nada, por absurdo que sea, que no se encuentre ya dicho y escrito por alguien en alguna parte, dice Cicerón (*De Divinat*, II, 58). El yo-lo habría-dicho-primero-si-él-no-lo-hubiese-dicho no existe. Alguien dice algo porque otro ya lo ha dicho o lo dirá mucho después, aún sin saber que lo ha dicho ya alguien.

(p. 445)

La variedad de textos incorporados al discurso narrativo, escritos en diversas épocas y por diversos autores, hace que éste constituya no sólo un Texto multívoco sino al mismo tiempo polifónico. Constituye, declara Roa Bastos, hablando de su obra, una «apertura hacia la obra colectiva, hacia el texto de escritura polifónica...»¹⁴⁸.

En *Yo el Supremo*, la disposición del material narrativo en torno a dichos espacios-cárceles constituye a la vez reflejo y confirmación (en cuanto «verdad» abierta a controversia dentro mismo del Texto) de un texto secundario (incorporado a la obra como nota del compilador) que llega a minar sutilmente la credibilidad del narrador, cuya tarea incluye corregir o negar el contenido de una serie de documentos similares a éste. Se trata aquí de las crónicas en que los doctores suizos Rengger y Longchamp -que visitaron el

Paraguay de Francia- comentan sobre la situación carcelaria durante su gobierno. «Usted, Juan Rengo», lo acusa el dictador, «fue el más mentiroso y ruin. Describió cárceles y tormentos indescriptibles [...] Se conolió de los condenados a cadena perpetua; de los condenados a soledad perpetua en el remoto penal del Tevegó, rodeado por el desierto, más infranqueable que los muros de las prisiones subterráneas» (p. 129). Los pasajes que trata de rechazar Francia, calificándolos de falsos, son aquéllos en que se describe en detalle la situación física y el trato inhumano en estas cárceles, incluyendo los tipos de castigos practicados en ellas.

Para aislar mejor a los individuos de esta esfera [clase baja] que le infundían sospechas, fundó una colonia en la orilla izquierda del río Paraguay, a ciento veinte leguas al norte de Asunción, y la pobló en gran parte con mulatos y mujeres de mala vida. Esta colonia penitenciaria, a la que le puso el nombre de Tevegó, es la más septentrional del país [...] En la Asunción hay dos clases de prisiones: la —154→ cárcel pública y la prisión del Estado. La primera [...] no tiene más que un piso bajo, distribuido en ocho piezas [...] En cada pieza se hallan amontonados treinta o cuarenta presos, que no pudiendo acostarse en las tablas, suspenden hamacas en filas unas encima de otras [...] allí están confundidos todos los rangos, todas las edades, el delincuente y el inocente, el condenado y el acusado, el ladrón público y el deudor, en fin el asesino y el patriota.

(pp. 129-30)

El mismo documento consigna que las cárceles del Estado son aún peores. «Éstas se hallan en los diferentes cuarteles, y consisten en pequeñas celdas sin ventanas y en subterráneos húmedos, en donde no se puede estar de pie,

sino en medio de la bóveda» (p. 131). El Supremo fracasa en su intento de contradecir este texto acusando a su autor de falso y mentiroso, toda vez que al recontar su historia, al dictar el Texto a Patiño, las discusiones y anotaciones en torno a la penitenciaría de Tevegó, sus comentarios de autodefensa justificando el «merecido» castigo de los patriotas que mandó ajusticiar, sólo van a confirmar la versión que él quisiera negar.

La estructuración espacial física tiene también su contrapartida en la estructuración psicológica del narrador. El Supremo es visto por los demás como un ser impenetrable, aislado de la gente. Y él mismo se considera un huérfano, condenado a la soledad. Esta última visión llega al Texto incorporada en el «cuaderno privado», en tanto aquella se inserta a través de los varios otros textos intercalados a lo largo de la obra. Así por ejemplo, una encuesta realizada en las escuelas públicas «con las respuestas de los alumnos a la pregunta de cómo ven ellos la imagen sacrosanta de nuestro Supremo Gobierno Nacional» (p. 432), registra la siguiente visión. Uno de esos niños lo describe de la siguiente manera: «El Supremo es el Hombre-Dueño-del-susto [...] Papá dice que [...] escribe día y noche y nos quiere al revés. Dice también que es una Gran Pared alrededor del mundo que nadie puede atravesar...» (p. 434; el énfasis es nuestro). Y cuando le toca al propio Francia expresar sus sentimientos, su confesión llega asfixiante, condenada a no ser percibida, acaso debido a esa misma «pared» de que nos habla el niño. Se dirige a María de los Ángeles, la hija de José Tomás Isasi (al que él había mandado ajusticiar) de quien él se había enamorado sin ser correspondido. Él mismo reconoce la existencia de ese muro aislante. «Un enorme caballo blanco y negro por mitades, interponía entre nosotros su mitad blanca, su mitad negra [...] Anduvimos —155→ lado a lado sin poder juntarnos, en edades diferentes. Por todas esas lejanías he pasado con persona mía a mi lado, sin nadie» (p. 348), le dice a la muchacha. En lo que sigue, exhibe en su desnudez la angustiada realidad de su cárcel interior, reflejo y quizás castigo, de esas tantas cárceles físicas que impuso a su país y que incluyó -tal vez sin darse cuenta- en su Texto: «Solo. Sin familia. Solo. Sin amor. Sin consuelo. Solo. Sin nadie. Solo en país extraño, el más extraño siendo el más mío. Solo. *Mi país acorralado, solo,*

extraño. Desierto. Solo. Lleno de mi desierta persona. Cuando salía de ese desierto, caía en otro aún más desierto» (pp. 348-49. El énfasis es nuestro). Desierto interior y desierto exterior: dos versiones de una misma realidad, dos caras de una misma moneda, dos espacios-cárceles que se sostienen mutuamente. El desierto exterior corresponde a la estructuración física de la novela; el interior, a la estructuración espiritual del narrador.

El exilio en la estructuración novelística



Ya hemos visto que el exilio constituye uno de los temas dominantes de la novela paraguaya escrita y publicada fuera del país. Es de suponer, en consecuencia, que también se manifieste como condicionante estructurador de ésta. Efectivamente, un análisis conjunto del material geográfico y temporal en estas obras, descubre una serie de dualidades -contrapuntísticas unas veces, dialécticas otras- que se dan en distintos niveles del discurso narrativo y que son, en todos los casos, homologables a la situación del escritor exiliado en particular y a la del exilio en general: la de encontrarse físicamente ubicado en un determinado contexto geográfico-temporal (presente) y espiritualmente en otro (por lo general en el pasado), mediando entre ambos una serie de obstáculos de ordinario insalvables.



El «aquí» versus el «allí» geográfico-temporal

La dualidad geográfica (el doble escenario) caracteriza a estas novelas. El discurso narrativo progresa alternando un «aquí» y un «allí» -ya mental, ya real- que corresponden en líneas generales al entorno del «estar» (sitio de lo pasajero, temporario) y del «ser» (lugar de lo esencial y permanente, donde se busca la identidad individual o colectiva), —156→ respectivamente. En todos los casos, no obstante, Paraguay constituye el escenario privilegiado. Si bien la dualidad «aquí-allí» se asimila a menudo al contexto vivencial del exiliado -*id est*, Argentina *versus* Paraguay-, otras veces aquélla se manifiesta dentro

mismo de la realidad geográfica paraguaya, como se puede ver, por ejemplo, en los contrapuntos escénicos de *Areguá versus Asunción* en *La Babosa* y *La llaga*, o en la oposición *Itapé versus Asunción-Peña Hermosa-Chaco*, en *Hijo de hombre*.

En *La Babosa*, el «aquí» está en Areguá, escenario donde transcurre la mayor parte de la acción novelada. En cuanto al «allí», son tres los principales: Asunción, Buenos Aires, Arine (Galicia). Los personajes se mueven, física o imaginariamente, en esas tres direcciones -Areguá-Asunción, Areguá-Buenos Aires, Areguá-Arine- y paralelamente la narración se ubica, geográfica o mentalmente, en dichos lugares. Predomina el movimiento circular (Areguá-Asunción-Areguá, Areguá-Buenos Aires-Areguá, Areguá-Arine-Areguá) que da al discurso un movimiento de contrapunto. No obstante, la narración sigue en general un orden cronológico, aunque ocasionalmente se incorporan al presente de la acción regresiones y progresiones temporales, saltos hacia un episodio pasado específico o hacia un futuro deseado, por medio de *flashbacks* y de lo que podrían llamarse *flashforwards*. Dicho orden cronológico es patente en la vida y en el rosario de frustraciones de Ramón Fleitas, desde su instalación en Areguá hasta su traslado a aquel perdido poblacho de las Misiones (p. 316).

Los *flashbacks* y *flashforwards* amplían las coordenadas temporales y geográficas del marco narrativo. En general, tanto aquéllos como éstos, trasladan a los personajes a momentos más felices, pasados o futuros. Así, por ejemplo, Clara y Ángela recuerdan a menudo episodios del pasado, de cuando aún vivían en Asunción. «Una vez que [Clara] escribía el recibo de la mensualidad, recordó un suceso insignificante de su adolescencia con Ángela, enternecióse y rompió el recibo...» (p. 44). En el pasado encuentra el padre Rosales su identidad y también su punto de referencia. Un día, observando la pobreza que le rodeaba en Areguá, «volvió a sentir la soledad de su tierra. ¡Qué diferencia entre aquellas tierras de un verde tan profundo y alegre [...] y estos caminos y montes irritados...! ¡Ay, qué distante estaba de la terneza y limpidez de los paisajes de su Galicia lejana, en que la luz parecía acariciar todas las cosas!» (p. 127).

En cuanto a los *flashforwards*, su función es similar a la de los *flashbacks*. Se reproduce, invertida en este caso, la estructura del viaje mental: si allá se viajaba hacia atrás, ahora los personajes se mueven hacia un futuro soñado. Ramón Fleitas vive deseando irse a Buenos Aires. Ya antes de casado «se ilusionó de realizar su viaje de luna de miel a Buenos Aires y conocer la ciudad de sus sueños» (p. 65). Cuando ese anhelo no logra ser satisfecho, dedicará el resto de su vida haciendo proyectos y trasladándose allí mentalmente. Ansiaba dejar Areguá «cuanto antes, volver a Asunción y luego partir para Buenos Aires. Su fantasía tornasolaba su vida en esa ciudad con mil colores brillantes» (p. 66), a tal punto de llegar a imaginar cómo sería su vida en dicha metrópoli. «En Buenos Aires llevaría un vivir libre, de bohemio adinerado. Trabaría conocimiento con escritores, frecuentaría los círculos y peñas de artistas y rápidamente se haría de un renombre [...] Con doscientos mil pesos podría sostenerse algún tiempo. Lo principal era tener con qué vivir al comienzo mientras se daba a conocer y se hacía de amigos [...] Le mandaría a don Félix una carta desde Buenos Aires...» (p. 90). A su vez el padre Rosales, «desde hacía años [...] viajaba hacia Galicia en ese barco inmóvil de sus sueños» (p. 198) y veía mentalmente cómo encontraría su casa. Todo estaría allí «igual, invariable, como cuando él era un adolescente. Su madre, la casa, la alcoba, los muebles, los caminos, los casales...» (p. 163).

El viaje implícito en los traslados mentales incluye también un salto temporal. Así, el presente de lo narrado aparece invadido por episodios pasados que datan de tal vez quince o veinte años atrás (cuando Ramón recuerda el episodio en que robó a su madre, o cuando el padre Rosales remonta a su Arine dejada) e incluso de muchos más (cuando Clara y Ángela evocan momentos de su niñez). El marco temporal de la obra se amplía aún más si tenemos en cuenta que el tiempo de la narración es, posiblemente, entre diez y quince años posterior al tiempo de lo narrado. Dicho salto temporal rompe los ojos en el párrafo con que se cierra la obra, especialmente en los elementos lingüísticos aquí enfatizados: «Doña Ángela, a quien *siguen llamándola*, a sus espaldas, la Babosa, todavía vive en Areguá en *este año de*

mil novecientos cincuenta y uno, y en la misma casa con techo de pizarra, que aún tiene el pararrayo que tanto asustaba al doctor Brítez en los días de tormenta. 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. 321).

—158→

Similar estructuración acusa *La llaga*. También aquí el entorno geográfico-temporal del «aquí-ahora» novelístico se ve ampliado por la incorporación de un «allí» geográfico y de otras prospecciones y regresiones temporales. Como en la novela anterior, el punto de convergencia real o mental es Areguá, y de ese lugar salen o a él llegan los varios «viajes» interiores. Areguá-Asunción-Areguá es el más regular y repetido, tanto para Gilberto Torres como para Constancia Vidal. No obstante, Argentina-Areguá-Argentina constituye el viaje textual y estructural más significativo de esta novela. En primer término, incorpora al presente de la acción el contexto geográfico del Paraguay del exilio: la Argentina, y en particular la ciudad fronteriza de Posadas. En segundo lugar, incorpora a la obra el tema político-social que ilumina de manera significativa no sólo lo que viene antes y después en términos de este texto en particular, sino incluso en términos de las novelas inmediatamente anterior y posterior. La acción guerrillera -que aquí justifica este movimiento contrapuntístico (Argentina-Areguá-Argentina)- es la respuesta natural, la única salida posible, al mundo de *La Babosa* y también al de *La llaga*. Por último, desde un punto de vista estructural, tenemos en este pasaje un pequeño *preview* de la obra siguiente de Casaccia (*Los exiliados*), un resumen de la vida del doctor Gamarra y de otros compatriotas desterrados, cuyos detalles constituirán justamente su novela sobre el exilio, publicada tres años más tarde.

También en *La llaga*, como en *La Babosa*, los viajes imaginarios amplían el escenario de la acción y sirven de escape a los personajes que los realizan. Argentina y Europa son los dos destinos soñados por varios de ellos. No por

imposibles o irrealizados dejan de ser obsesivos estos traslados mentales. Constancia desea «escaparse» a la Argentina con Gilberto (p. 17); éste sueña con irse a otro país donde su obra pueda ser apreciada (p. 56). Y su esposa, Rosalía, lamenta una y otra vez un paseo a Italia que su padre le había prometido, pero que su casamiento con Gilberto lo frustró definitivamente. «Para Rosalía, aquel viaje no realizado, en el que puso tantas ilusiones, se le había vuelto una obsesión» (p. 33). El viaje mental se incorpora a la narración y transporta al personaje y al lector a otro lugar y a otro tiempo. Así, respecto del viaje a Italia, Rosalía «a menudo lo traía a la conversación, recordando el nombre del barco que debió llevarlos a Europa, luego el primer puerto a que arribarían, Nápoles, ciudad donde nació su padre; proseguía enumerando los lugares y ciudades famosas que proyectaban recorrer antes de instalarse en Roma, donde ingresaría en —159→ una escuela de pintura» (p. 33). La función de escape que cumplen estos traslados mentales lo resume Rosalía cuando dice: «Lo único que hemos sacado de este lío [el complot guerrillero] son unos cuantos miserables pesos, y unos quince días de ilusión y castillos en el aire», debido a que «el coronel Balbuena le había prometido mandarlo a Gilberto en una gira diplomática, y durante unos días habían olvidado su miseria y sus quebrantos soñando con aquel viaje» (pp. 161-62).

Los exiliados es quizás la novela cuya estructura traduce más claramente este vaivén alternativo del «aquí» *versus* el «allí» geográfico-temporal, como expresión, a nivel narrativo, de la configuración físico-mental del exiliado en general y del escritor exiliado en particular. La narración oscila, entonces, entre un «aquí» (Posadas) y un «ahora» (el presente de la narración), por un lado, y un «allí» (Paraguay) y un «entonces» (unas veces pasado, otras un presente o futuro hipotéticos), por otro.

La importancia estructural del «allí» en la narración es paralela a su significación temática. Si en este último aspecto recobra la realidad del exiliado, su dependencia psicológica de su terruño, ese «allí» traduce, a nivel estructural, el mismo mensaje. Son varias las maneras en que el «allí» interrumpe el «aquí» y se adueña del discurso. En general, la intervención de aquél afecta positivamente el contexto humano del «aquí»: ya sea en forma de alegría (por

una carta recibida de Asunción) o esperanza (por alguna noticia política de posible cambio); ya bien dando sentido patriótico al sufrimiento y necesidades de la vida en el exilio. El doctor Gamarra olvida por un momento la humillación que viene sufriendo desde que empezó su exilio «por tener que andar en negocio tan inferior para su condición social» (p. 17) con la alentadora noticia que le acaban de traer del Paraguay. «Salcedo, que llegó anoche de Asunción», le comenta a su mujer, «contó que allí ni huelen lo que se prepara, a diferencia de otros movimientos que se conocían por anticipado...» (p. 8). Igualmente, Etelvina (la esposa de Gamarra) olvida temporalmente los aprietos económicos que les causa la pensión cuando escucha que golpean a la puerta y adivina en esas dos palmadas la presencia del cartero:

Se oyeron en la puerta de la calle dos palmadas, pues el timbre no funcionaba de largo tiempo atrás, mientras gritaban:

-¡Cartero! ¡Cartero!

—160→

-Cartas de Asunción -exclamó alborozada Etelvina, levantándose y yendo hacia el zaguán.

Al volver le dio una carta certificada a Gilberto.

-¡Por fin ha llegado la carta que esperaba! [...]

Etelvina le entregó un paquete de diarios de Asunción a su marido, que le mandaba todas las semanas uno de sus amigos, y ella entre tanto se puso a leer ávidamente una carta cuya lectura interrumpía a cada rato con risitas y comentarios.

La inserción del «allí» narrativo se produce en un momento en que la tensión psicológica del grupo que protagoniza el «aquí» llega a un máximo de frustración individual y colectiva, y necesita un escape. En ese momento, la narración del hecho existencial presente se interrumpe para dar lugar a que las noticias llegadas de Asunción sean comentadas, y ocupen un tiempo y espacio actuales. El «allí» se apodera del «aquí», pero sólo por unos instantes. Etelvina disfruta leyendo la carta de su hermana, a través de la cual puede reconstruir algo de la vida social asunceña. «Cuenta todo con tanta picardía y doble intención. Me hace una crónica del baile último en el 'Club Centenario', que es como para publicarla», le dice a su esposo. Pero debe volver al presente, a la realidad, cuando Gilberto interrumpe los comentarios originados por la carta con un «¿Me sirve un poco más de caña?, [...] alzando el vaso vacío y tendiéndoselo a Etelvina» (p. 30).

El «allí» invade el presente, el «aquí» cotidiano, a través de las muchas mujeres que se ven obligadas a «este ir y venir diario de una orilla a otra, este cruzar y descruzar el río Paraná todos los días» (p. 9) para ganarse la vida y de vez en cuando servir también de mensajeras políticas (p. 11). Entra asimismo con los desterrados que constantemente se van agregando a la colonia de exiliados; y finalmente, se interpola también de modo indirecto, por medio de cartas, periódicos, la radio... Así por ejemplo, nos enteramos por boca del doctor Gamarra que «Etelvina sabe al minuto todo lo que ocurre en Asunción por la radio. Vive más en Asunción que aquí» (p. 23). Igualmente se nos informa que la «transmisión de las once y media nunca se la perdía el doctor Gamarra». Allí se enteraba de «las noticias políticas de Asunción», y si por alguna razón se encontraba en la calle, «volvía apresuradamente a casa a esa hora para pegar el oído al aparato de radio» (p. 13).

—161→

Si se tiene en cuenta que la realidad del exilio y la del exiliado político en particular existen en función de otra realidad, la de su país, la del regreso soñado, se puede intuir que la estructuración de la obra en base a este vaivén narrativo del «aquí» y del «allí» se hace no sólo necesaria sino que resulta ser

la única posible para expresar en términos de un realismo esencial y básico la configuración mental, espiritual y física de las criaturas que pueblan tanto el mundo referencial como el de la ficción que en él se inspira. Casaccia no hace más que estructurar su novela siguiendo el movimiento mental y normal de los personajes que ha escogido. Si seres como el doctor Gamarra, Etelevina, Zárate, o Torres, viven con la esperanza de volver a su país en un futuro cercano, es lógico que la narración dependa de las inserciones del «allí», ya que el «aquí» no capta ni contiene las vivencias íntimas de estos exiliados. El pan (sicológico) de cada día, necesario para su subsistencia (espiritual y mental), está justamente en esos pasajes en que el «allí» interrumpe el «aquí» cotidiano:

Los exiliados se reunían en el bar de Belisario, o se sentaban en un banco de la Plaza 9 de Julio, que estaba, calle de por medio, frente al bar. Ese banco siempre se hallaba ocupado por alguno de ellos. Nunca faltaba allí el recién llegado de Asunción o de Encarnación, que trajese el último chisme político o la última noticia de este carácter, que corría por aquellas ciudades, y que daba ocasión para que entre ellos se entablasen interminables y vivaces charlas.

(p. 220)

Similar es la función de las reuniones en el burdel de Valentina, cuando se interrumpe el hilo de las conversaciones del momento para comentar «la llegada de nuevos exiliados o el paso de un político de importancia por Posadas» (p. 94), discutir acerca de si la muerte de Atilio Cantero (con cuyo suicidio termina *La llaga*) fue realmente suicidio (pp. 83-85), o polemizar en torno a la culpabilidad o inocencia de Torres en el fracaso guerrillero.

El «allí» entra también en las prospecciones y retrospecciones mentales de algunos personajes. Está en el futuro hipotético, pero aún posible del «cuando

vuelva al Paraguay te voy a nombrar diputado...» de Dionisio (p. 87), como en el condicional hipotético, pero ya irrealizable del «si no hubiésemos tenido que salir de Asunción estoy seguro que Leoní hubiese estudiado para abogado. ¡La desgracia de —162→ estar lejos de la patria!» (p. 18), pronunciado por su padre. En cualquiera de los casos, no obstante, el «allí» contrasta, como el día y la noche, con el «aquí». Etelvina, por ejemplo, «solía imaginarse lo distinta que hubiese sido su vida en Asunción, y sobre todo la de sus hijos [...] en medio de comodidades y gozando de una holgura económica de la que ahora no disfrutaban...» (p. 20). Y ya hacia el final, luego que matan a Cáceres, cuyas promesas habían llenado de ilusiones a la pobre Valentina, ésta dice de aquél: «Me había prometido ponerme en Asunción un garito y 'night club' de lujo. Ya teníamos todo proyectado. Yo soñaba noche y día con ese 'night club' con pileta de natación y qué sé yo cuántas cosas más. [...] El sueño dorado de mi vida...» (pp. 294-95). En estos casos, como en los anteriores, sin embargo, ambos componentes narrativos, el «aquí» y el «allí», se complementan mutuamente. En cuanto al tema, recuperan la configuración mental y psicológica total de los personajes; y en lo referente al movimiento narrativo, las interpolaciones de los varios «allí» interrumpen periódicamente la tensión y acumulación de frustraciones dadas en los «aquí», al mismo tiempo que ubican contextualmente la acción novelística.

Mucho más compleja y dinámica -aunque no menos significativa que en las obras de Casaccia- es la estructuración en torno al «aquí-allí» geotemporal en las dos novelas de Roa Bastos. Múltiples son, en ambas narraciones, los planos temporales. Y de eso resulta que el «aquí-ahora» pueda a veces corresponder al «allí-entonces», visto desde un plano diferente. El diario de Vera, escrito en 1932 (*Hijo*, capítulo VII), corresponde al «aquí» geotemporal de Vera pero, comentado por Rosa Monzón unos diez o quince años más tarde, entra, desde su perspectiva, en la zona temporal y geográfica del «allí». De manera similar, dos o más «allí» determinados, como ser la visita de dos enviados extranjeros al Paraguay en el pasado histórico que revive el Supremo, pueden convertirse en un «aquí» superpuesto, confundidos ambos «allí» cronológicamente diferentes, porque «por lo menos en el papel, el tiempo

puede ser comprimido, ahorrado, anulado» (p. 261). Y de esa manera, los dos enviados plenipotenciarios, el de Buenos Aires y el del Imperio del Brasil, pueden estar «transpuestos» a la dimensión que el Supremo les obliga mirar. «Sentados unos encima de las rodillas de los otros. En el mismo lugar aunque no en el mismo tiempo» (*Supremo*, p. 269). La estructuración en torno al recuerdo -personal o histórico-, determina en ambas obras la serie de planos correspondientes al «aquí» y «allí» temporales. A su vez, en los varios «viajes», reales o mentales, a —163→ lo largo de coordenadas geográficas o históricas, está implícita la estructuración bímembre del «aquí-allí» geográfico.

Temiendo repetir datos ya anotados, pero al mismo tiempo deseando agregar otros que creemos necesarios para una visión de la estructuración de *Hijo de hombre*, repasaremos brevemente sus peculiaridades formales. La novela consta de nueve capítulos en apariencia independientes entre sí, en cuanto constituyen episodios separados y completos. Sin embargo, éstos se hallan íntimamente relacionados y cumplen, por separado y en conjunto, un papel funcional dentro del proyecto novelístico total. Tres elementos sirven de factor unitivo: la técnica del manuscrito, la historia nacional, y el narrador. De los tres, el más importante -por su función temática y estructural- es el último. El narrador, Miguel Vera, construye su relato desde dos puntos de vista que alternan de manera regular¹⁴⁹. Los capítulos impares, que son básicamente autobiográficos, están narrados en primera persona. Los pares, cuyos episodios sirven de contraste temático a los de los capítulos autobiográficos, vienen dados en tercera persona. Mientras en los capítulos pares desfilan seres del altruismo de un Casiano o de un Cristóbal Jara, capaces de sacrificarse por sus hermanos; los impares muestran a Miguel en su cobardía intelectual e incapacidad de solidarizarse con su gente. A los «héroes» de los capítulos pares se les opone y contrasta el «antihéroe» que constituye Miguel dentro de la obra. En cuanto a la organización temporal del relato, éste discurre en diversos niveles, ordenados en base al tiempo de los recuerdos. Finalmente, a lo largo de los nueve capítulos transcurre toda la historia del Paraguay independiente, desde la dictadura de Francia hasta principios de la Guerra Civil de 1947.

En *Hijo de hombre*, cada capítulo está estructurado en torno a la dualidad del «aquí-allí» geográfico-temporal. Predomina en algunos la dicotomía temporal, mientras que en otros sobresale la geográfica. En todos, no obstante, está presente el elemento «viaje», como puente temporal o geográfico entre los varios «aquí» y «allí» particulares. Es significativa dicha recurrencia a nivel de cada capítulo, si tenemos en cuenta que todo exilio implica necesariamente viaje y que los viajes interiores de esta novela son destierros, verdaderos exilios¹⁵⁰. El destierro-exilio de Miguel Vera recuerda el de Roa Bastos y éste a su vez es sólo uno entre miles de exiliados.

Esta lectura metafórica del viaje de Vera -incluyendo la alusión biográfica indicada-, así como la presencia del recurso estructurador «aquí-allí» por una parte, y del elemento «viaje» por otra, ya están implícitos —164→ en uno de los epígrafes (tomado de Ezequiel) que encabeza la obra. Se lee en éste:

Hijo de hombre, tú habitas en medio de casa
rebelde...

(XIII, 2)

...Come tu pan con temblor y bebe tu agua con
estremecimiento y con anhelo...

(XII, 18)

Y pondré mi rostro contra aquel hombre, y le pondré
por señal y por fábula, y yo lo cortaré de entre mi
pueblo...

(XIV, 8)

Una lectura contextual de esos versos bíblicos puede aclarar nuestra afirmación precedente. Se encuentra en ese momento Ezequiel (el «hijo de

hombre» del epígrafe), sacerdote de Jerusalén, en Tel Aviv, en medio de sus oyentes («casa rebelde»), con quienes ha debido viajar al exilio, deportado. Tel Aviv es para ellos el «aquí» y Jerusalén el «allí», como los varios lugares a que se ve destinado Vera son para él el «aquí», e Itapé -su pueblo natal- el «allí». Sucede lo mismo entre Argentina (o Francia) y Paraguay para Roa... Si de esto nos ponemos a recordar que Ezequiel tiene por misión profetizar, hablar del porqué del exilio, y anunciar la restauración de Israel después del cautiverio, podemos intuir que algo parecido es lo que está haciendo Roa en esta obra. Se trata aquí del exilio paraguayo. Se trata también de una indagación histórica del porqué de dicho exilio y se alude, al mismo tiempo, a la restauración del pueblo paraguayo a través de la fraternidad y del sacrificio de hombres como Kiritó, los Jara, Gaspar Mora... Finalmente observamos que todo eso lo hace el autor bíblico en un estilo lleno de parábolas y símbolos -como es en gran parte el caso de esta obra-, aludiendo a los seres y a las cosas «por señal y por fábula». Resulta, en consecuencia, muy tentadora la idea de poder identificar, o por lo menos notar la gran similitud entre los dos «profetas», Ezequiel y Roa Bastos.

En los capítulos en que Miguel Vera narra la acción recobrando su propio pasado por medio del recuerdo, los planos temporales del «aquí» y del «allí» se enfrentan de manera dialéctica y dinámica. Miguel vuelve a su niñez para recuperar una escena, pero al recordarla la comenta, la interpreta, haciendo que el pasado llegue al presente, consciente o inconscientemente, modificado por el «aquí» del narrador. «Mi testimonio no sirve más que a medias», nos dice Miguel, y agrega: «Ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, —165→ a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando» (p. 15). El contexto del «aquí», y el sentimiento de culpa que lo embarga mientras trata de revivir su infancia, influyen en que ésta llegue dolorosamente, con un amargo gusto a «expiación». Unas páginas más adelante comenta que Macario contaba el episodio del cometa Halley cambiándolo un poco cada vez que lo repetía, acaso de la misma manera que él cuando está recordando-reviviendo su

pasado. «Superponía [Macario] los hechos, trocaba nombres, fechas, lugares, como quizá lo esté haciendo yo ahora sin darme cuenta, pues mi incertidumbre es mayor que la de aquel viejo chocho, que por lo menos era puro» (p. 19).

Generalmente el «aquí» y el «allí» se superponen, confrontan, «dialogan», interrelacionan en el texto por vía de algún elemento contextual común. Así por ejemplo, después de veinte años vuelve Miguel a Sapukai, y más que recordar, revive sentimientos allí experimentados una noche ya muy lejana. La intervención del recuerdo establece una especie de «diálogo textual» en que el presente y el pasado alternan influyéndose mutuamente. La llegada a Sapukai en compañía de Cristóbal Jara le arranca estos pensamientos a Miguel Vera:

El aire puro y fresco del amanecer acabó de desperezarme. Me parecía ver el pueblo por primera vez. Como aquella lejana noche de mi infancia en que dormimos en medio de los escombros de la estación destruida por las bombas, Sapukai seguía obrando sobre mí un extraño influjo.

-¿Dónde estaba la estación vieja? -pregunté al guía.

Tendió el brazo hacia un baldío que estaba entre la estación nueva y el taller de reparaciones del ferrocarril. Se veían aún algunas piedras ennegrecidas. Allí, una noche de hacía veinte años, en mi primer viaje a la capital, me había acostado entre las piedras junto a la Damiana Dávalos a esperar con los otros pasajeros el trasborde del alba. Aquella noche lejana estaba viva en mí, al borde del inmenso tolondrón de las bombas, de donde parecía sacar toda su pesada tiniebla. La luna salió un rato, pero el hoyo negro la volvió a trabar.

Tendido entre las piedras aún tibias por el sol de la tarde, junto a la lavandera que dormitaba con el crío enfermo en sus brazos, me costó agarrar el sueño.

(pp. 102-103)

Recuerda la gama de sensaciones experimentadas en aquella ocasión, para terminar formulando una hipótesis, en torno a ese pasado, con datos que sólo mucho después los fue obteniendo.

Acaso en ese mismo momento, en un lejano toldito de palmas de los yerbales, este mismo Cristóbal Jara que ahora iba a mi lado, que era ya un hombre entero y tallado, buscaba entonces con sus primeros vagidos la leche materna [...] A veinte años de aquella noche, después de un largo rodeo, podía completar el resto de una historia que me pertenecía menos que un sueño y en la que sin embargo seguía tomando parte como en sueños.

(p. 103)

Allí están el presente y el pasado, el «aquí» y el «allí» completándose mutuamente. Miguel intuye que el pasado es la clave del presente y a él recurre para ordenar los datos actuales, procurando encontrar alguna explicación -con la ayuda de datos interpolados de una historia por él conocida- a su aparentemente absurdo y paradójico presente.

El «aquí» y el «allí» temporal coinciden casi siempre -de manera explícita o implícita- con un «aquí» y un «allí» geográficos diferentes (o percibidos como diferentes). En el primer capítulo, Miguel Vera regresa mentalmente, desde su «aquí» narrativo (el Itapé que encuentra a su vuelta, después de más de veinte

años de ausencia) a un «allí» y a un «allá» diferentes: al «allí» de su infancia en el Itapé de entonces, y al más lejano «allá» de la juventud de Macario en Asunción (junto al doctor Francia). El capítulo dos intercala varios episodios concebidos dentro de esta perspectiva bímembre, entre ellos el de Alexis Dubrovsky, aún presente para María Regalada, quien, desde su ahora, evoca el pasado a través del perro dejado por Dubrovsky, y cuya presencia en las páginas del texto alude y tiene paralelo con el exilio político. El viaje Rusia-Sapukai-lugar desconocido que realiza Dubrovsky, es similar al de Paraguay-Argentina-Paraguay que han realizado esos exiliados que, por razones políticas, debieron alejarse del país y ahora están volviendo (pp. 55-56). También se interrelacionan y superponen dos Sapukais paralelos en el tiempo, el de antes y el de ahora, el de la rebelión de 1912 y el que se está preparando para una nueva insurrección, —167→ similar y diferente al mismo tiempo. En el capítulo tres se enfrentan dos lugares -Itapé y Asunción- que dentro del contexto del capítulo y de la trayectoria vital de Miguel pasan paulatina y penosamente de un «aquí» (Itapé) y un «allí» (Asunción) a un nuevo «aquí» (Asunción) y «allí» (Itapé), respectivamente. El viaje no sólo lo aleja geográficamente de su centro vital, sino que también lo transforma psicológicamente. En el trayecto pierde la inocencia y vislumbra, por primera vez en su vida, una realidad humana y socio-política conflictiva.

En los capítulos cuatro, cinco y seis, el «aquí» y el «allí» pasan a corresponderse con los tiempos y lugares recorridos por Nati y Casiano Jara o asociados con ellos primero y con su hijo Kiritó después. La presencia de éstos vuelve a enfrentar al Sapukai de hoy con el Sapukai de ayer, y con muy pocas diferencias, en este caso el «aquí» (Sapukai actual) se encuentra totalmente contenido, increíblemente predestinado en el «allí» (Sapukai anterior). El «aquí» del capítulo siete coincide con los varios momentos de la escritura del diario (1.º de enero a 29 de septiembre de 1932) y geográficamente está ubicado en Peña Hermosa primero y luego en el lugar del Chaco donde ha sido enviado el narrador. El «allí» recobra momentos de su pasado en Itapé. En el siguiente capítulo reencontramos a Cristóbal Jara, pero muy lejos de su pueblo natal. Está ahora en el Chaco, inmerso en una guerra fratricida a la cual se ha

visto obligado a entrar sin saber muy bien por qué ni para qué. El «aquí» es para él un largo y penoso viaje por el Chaco, llevando agua a quienes están muriendo en esa «guerra de la sed». Del «allí», Sapukai, sólo quedan recuerdos sueltos (que se interpolan a la narración de vez en cuando) y el nombre de su pueblo grabado en la chapa del camión que lo acompañará hasta su muerte. Era un «Ford pequeño y maltrecho», en cuya «chapa de la patente se leía: Sapukai-1931» (p. 164). Finalmente, en el capítulo nueve, el regreso a Itapé de Crisanto Villalba, uno de los combatientes con que el pueblo colaboró en la Guerra del Chaco, relaciona por una parte dos lugares y dos tiempos relativamente cercanos -un «aquí» en Itapé y un «allí» en el Chaco-, y por otra, dos tiempos que, para Crisanto, convergen a un mismo lugar: el Itapé de hoy y el Itapé que dejó. En uno y otro caso, el «aquí» y el «allí» se entremezclan y se influyen mutuamente.

La estructuración en torno a un «aquí» y a un «allí» implica, por definición, distancia geográfica, saltos temporales, y a menudo contrastes emocionales, rupturas psicológicas. Sin embargo, todos estos —168→ contrastes, todas estas rupturas, incluyen asimismo uno o más elementos de continuidad. De la suma de tiempos y lugares aislados, de las discontinuidades individuales, de la existencia ocasional de Macarios, Jaras, Kiritós, etc., deriva una continuidad marginal inequívoca: la del espíritu luchador y persistente de un pueblo hambriento de justicia. De la contraposición entre el Sapukai de antes y el Sapukai de ahora surge un Sapukai único, esencial, al mismo tiempo diferente y similar a los anteriores. Y del enfrentamiento entre cada uno de los «aquí» y «allí» en la vida de Miguel Vera, se perfila, como resultado, un personaje que a través del tiempo y del espacio demostró ser básicamente débil, indeciso, y totalmente incapaz para dirigir su propio destino.

En *Yo el Supremo* la dinamización del «aquí» *versus* «allí» llega a un máximo. Situado el Supremo fuera del tiempo, en la infinitud del no existir, sobrevive no obstante, a través de la historia de su país, ocupando diversos espacios-tiempos, por medio de su memoria secular, de esa «tela de memoria» que «vuelve hacia atrás proyectando al revés infinitos instantes. Escenas, cosas, hechos, que se superponen sin mezclarse. Nítidamente [...] Constante.

Basta pues que uno se resguarde detrás de un espejo para contemplar sin ser destruido [...] El espejo del mundo» (p. 198). Su espejo lo constituyen su memoria y los mil legajos y documentos que a lo largo de su «escritura» comenta, corrige, edita. Tanto la «circular perpetua» como el «diario privado», textos ambos que se intercalan dialécticamente a lo largo del Texto, constituyen a su vez reflejos de reflejos, textos-espejos que captan, modificándolos, otros textos-espejos. De este modo, si la historia escrita es ya de por sí sola un texto-espejo, por intentar reproducir una cierta realidad objetiva, puede también generar textos-espejos de segundo grado, al ser tomada como materia prima. Tal es la función de los textos incluidos en el Texto del Supremo, aunque éste quiera minimizar su dependencia con respecto a ellos cuando nos dice: «Yo no escribo la Historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad. En la historia escrita por publicanos y fariseos, éstos invierten sus embustes a interés compuesto. Las fechas para ellos son sagradas. En cuanto a esta circular perpetua, el orden de las fechas no altera el producto de los fechos» (pp. 210-11).

Cuando el material básico no es estrictamente histórico o el error cometido en la versión de los hechos es considerado involuntario, entonces el Supremo se limita a corregir lo errado. Aquí caben los comentarios —169→ que hace a las visiones que de su dictadura y de su enigmática persona dejaron sus visitantes suizos, los doctores Juan Rengger y Marcelino Longchamp en su *Ensayo histórico sobre la Revolución del Paraguay* (pp. 125-26). La lectura que hace el secretario Patiño del pasaje en que éstos lo ven a Francia llevando puesto «su traje de ordenanza, casaca azul con galones, capa mordoré puesta sobre los hombros, uniforme de brigadier español...» se ve interrumpida por el narrador-corrector para rectificar lo escrito diciendo: «¡Jamás usé uniforme de brigadier español! Habría preferido los andrajos de un mendigo. Yo mismo diseñé las vestiduras que corresponden al Dictador Supremo» (p. 101). Pero cuando el narrador encuentra mala fe por parte de un autor en la versión que da de ciertos hechos históricos, entonces arremete sin piedad contra él y el conjunto de sus obras. Eso hace en uno de los anacronismos del Texto al

mencionar a Bartolomé Mitre, presidente de la Argentina durante la Guerra de la Triple Alianza y coautor del Tratado Secreto del 1.º de mayo de 1865 («El tratado secreto de la Triple Alianza contra el Paraguay lo cocinaste entre medios gallos y media noche», p. 119), a quien llama indistintamente «Tácito del Plata», «Tácito-Brigadier», «Archivero-Jefe» o «Tácito-brigante». En un largo pasaje del texto lo ataca fundamentalmente por considerar el presidente argentino que la independencia del Paraguay fue resultado de la invasión por parte de las tropas enviadas por la Junta Gubernativa de Buenos Aires bajo el mando del general Belgrano a Paraguay, en esa época provincia del Plata, pero de paso aprovecha para criticarlo como mal traductor del Dante y como instrumento del imperialismo inglés en el Río de la Plata («También tú invadirás nuestra patria; luego te pondrás a traducir tranquilamente la Divina Comedia invadiendo los círculos avernales del Alighieri», p. 119)¹⁵¹. La ironía con que lo ataca es digna de ser reproducida, así sólo sea en parte. Dice el Supremo, comentando la versión histórica de Mitre:

Tozudamente insistes, golpeando la contera del bastón-generalísimo sobre las baldosas flojas de la historia; porfías en que Belgrano fue el verdadero autor de la Revolución del Paraguay, arrojada como una tea al campamento paraguayo. Son tus textuales palabras. Tus disertaciones históricas sobre la Revolución son titilimundis, no discursos [...] Mal pudiste haber presenciado el momento en que Belgrano arrojó la «tea de la —170→ Revolución Libertadora» al campamento paraguayo; hubieras dicho en todo caso «tea de la contrarrevolución liberticia» puesto que cayó en manos de los Cavañas [...] y los Yegros [nombra a héroes de la independencia paraguaya]; entonces tu retórica de Archivero-Jefe habría estado un poco más cerca de la realidad y naturaleza de aquellos hechos que pretendes narrar con el chambergo inglés echado sobre tus ojos.

El resultado final de estos textos superpuestos, de esta incorporación al discurso de textos-reflejos de primer grado (los documentos varios y otros materiales-ingredientes del tejido novelístico) y de textos-reflejos de segundo grado (los varios documentos generados por el Supremo) contribuyen a la multivocidad última de la obra, a su total apertura, a su complejidad y, digámoslo también, a su ambigüedad. Confirman, en fin, la teoría de que no existe una verdad absoluta, de que no hay una versión privilegiada de los hechos, idea ésta explícita en los trabajos de Derrida. Afirma el crítico francés que la ausencia del significado transcendental extiende *ad infinitum* el dominio y el juego de significación¹⁵².

A nivel del Texto, tendríamos también una relación «aquí» *versus* «allí». El «aquí» correspondería al último espejo-reflejo, *id est*, las secciones que comprenden la «circular perpetua», el «diario privado» y las transcripciones de los diálogos con Patiño. El «allí» estaría compuesto por los otros textos y documentos incluidos, que sirven de base a los tres arriba indicados. No obstante esta dicotomía entre textos situados en un «aquí» y en un «allí» que corresponden al hecho de que unos son posteriores a otros, y de que aquéllos constituyen textos-reflejos de segundo grado con respecto a éstos, el cuestionamiento que se hace sobre la escritura como medio de comunicación, los abarca a todos. «¿Podrías inventar un lenguaje en el que el signo sea idéntico al objeto? [...] No; no puedes. No podemos», le dice el Supremo a Patiño, y agrega: «Vamos a realizar juntos el escrutinio de la escritura. Te enseñaré el difícil arte de la ciencia escritural que no es, como crees, el arte de la floración de los rasgos sino de la desfloración de los signos» (p. 66). El comentario anterior ubica en un mismo plano de duda la información de cualquiera de estos textos, sean ellos reflejos primeros (textos-espejos de primer grado) o textos reflejos de reflejos (textos-espejos de segundo grado).

Si bien el Supremo alude en varias ocasiones a su inexistencia física, a su «aquí» real «bajo tierra» (p. 81), el lector lo percibe como una presencia obsesiva, situado en un «aquí» que se mueve a lo largo del tiempo pero permanece geográficamente fijo. Ese «aquí» es el de su inmemorial estudio, el del cuarto donde llega «el apagado tic tac de los relojes» y donde «caen los cascados sonidos de la campanada de la catedral marcando no horas sino siglos» (p. 183). Allí se ubica el Supremo, en ese espacio que a pesar del tiempo permanece igual, porque según él, «todo se repite a imagen de lo que ha sido y será» (p. 183). Aunque el narrador ve, por estar fuera de nuestro entorno temporal-espacial, «el pasado confundido con el futuro» (p. 278), tiene que asirse aún al marco histórico referencial, para lograr su cometido: «re-presenciar las cosas», no «re-presentarlas» (p. 368).

Desde ese «aquí» que, conforme lo indicamos, es un aquí dinámico, y se ubica a lo largo de un eje temporal amplio (abarca fragmentos de su niñez, del Paraguay anterior y posterior a su dictadura e, *in extenso*, del país durante su gobierno), conjura los diversos «allí» parcializados a lo largo de la historia de la cual ahora se erige en editor, director e intérprete. El «aquí» sólo existe en función del «allí» y ambos dialogan entre sí, se entremezclan y contradicen muchas veces. Ya no se trata de un mero juego contrapuntístico, sino de un enfrentamiento dialéctico. El Supremo se encuentra en un «aquí», acosado por la Historia, por un pasado irreversible y se ve obligado a volver una y otra vez a un «allí» anterior a su dictadura, para justificarse y salir victorioso del análisis presente-pasado:

Aquí en el Paraguay, antes de la Dictadura perpetua,
estábamos llenos de escribientes, de doctores, de
hombres cultos, no de cultivadores, agricultores,
hombres trabajadores, como debiera ser y ahora lo es.

No hay entre esos cotejos uno del cual el presente, protagonizado por el Supremo, no salga bien parado. «Cuando entré a ocupar esta casa al recibir la Dictadura Perpetua», recuerda, «la reformé, la completé. La limpié de alimañas. La reconstruí, la hermoisé, la dignifiqué, como corresponde a la sede que debe aposentar a un mandatario elegido por el pueblo de por vida...» (pp. 91-92). El enfrentamiento entre los varios «aquí» y «allí» que informan el Texto, no se limita al espacio histórico del momento «re-presentado». Aquí se ubican el espacio geográfico del Tevegó, las cárceles pobladas por enemigos políticos o —172→ ladrones comunes, los lugares de confinamiento (para personalidades como el líder uruguayo Artigas o el científico Bonpland, por ejemplo) y el resto del pueblo paraguayo, ya que entre éste y su persona, el Supremo impuso una serie de rígidas reglas a observar que imposibilitó la compenetración recíproca a nivel humano.

Por otra parte, la estructuración en torno al «aquí» y al «allí», enfrenta al Paraguay, de manera recurrente, con sus dos grandes enemigos territoriales de siempre: el Brasil y la Argentina. Gracias a su «lente-recuerdo» y desde un «aquí» posterior a los hechos, recoge el Supremo una serie de espacios y tiempos inscriptos en su política internacional. Sobresalen en este aspecto su firme posición antiimperialista y su indeclinable actitud de defensa de la soberanía paraguaya. «El presente bienestar, el futuro progreso de nuestro país son los que quiero proteger, preservar [...] En esta atención, [...] estoy tomando medidas, haciendo preparativos para librar al Paraguay de gravosa servidumbre» (p. 320), nos dice. Y agrega, con la satisfacción de quien conoce el alcance de sus éxitos:

Impedí las sucesivas invasiones que proyectaron someter nuestro país a sangre y fuego. La de Bolívar, desde el oeste [...] La del imperio portugués-brasilero, desde el este, por las antiguas rutas depredatorias de los bandidescos bandeirantes. Desde el sur, las constantes tentativas de los porteños...

De todos los intentos anexionistas que tuvieron por blanco al Paraguay, las pretensiones del Imperio del Brasil amenazaron severamente la integridad nacional durante todo el siglo pasado, y aún antes, ya que como sugiere el Supremo, el imperio no hace más que continuar las muy conocidas prácticas «de los bandidoscos bandeirantes». Después de tanto tiempo de repetidas agresiones lusitano-brasileras, es lógico que Francia conozca todos los trucos de comisionados especiales o cónsules de ese lado de la frontera. «Los brasileros son siempre los mismos maulas bajo distinta piel. Imperio o república no los cambia» (p. 372), comenta. Detrás de las promesas sabe leer las verdaderas intenciones. Así por ejemplo, cuando uno de estos enviados imperiales pretende convencerle de que «el imperio ofrece su alianza al Paraguay sólo para protegerlo de las acechanzas de Buenos Aires», él sabe que lo que aquél «busca es justamente lo contrario: apoderarse de la Banda Oriental, aplastar al Plata. Tragarse por fin a su 'aliado'» —173→ (p. 254). Se pone en guardia y antes de considerar la propuesta del imperio, exige sean satisfechas ciertas reclamaciones:

Reconocimiento pleno, irrevocable, de la Independencia del Paraguay. Devolución de territorios y ciudades usurpados. Indemnización por las invasiones de las bandeiras. Nuevo tratado de límites que borre las cruciferarias fronteras impuestas por la bula del papa Borgia y por el Tratado de Tordesillas...

Pero eso no es todo. Formuladas las reclamaciones anteriores, le recuerda al enviado imperial:

Está además la cuestión de esos límites a la bailanta que tenemos que ajustar, eh seor cónsul. Los saltos de

agua. Las presas. ¡Sobre todo las presas que quieren convertírnos en una presa ao gosto do Imperio mais grande do mundo!

(p. 255)

Si bien es cierto que de tiempo inmemorial Brasil se ha querido tragar a Paraguay, tampoco han sido insignificantes los problemas que le ha acarreado a éste la Argentina. De nuevo el «allí» se sitúa en la re-presentación y así aparece Manuel Belgrano (al frente de un ejército), quien «pese a su profunda convicción independentista, vino a cumplir las órdenes de la Junta de Buenos Aires: Meter por la fuerza al Paraguay en el rodeo vacuno de las provincias pobres» (p. 114). La firmeza con que invariablemente defendió Francia la soberanía paraguaya contrasta no sólo con la actitud entreguista que, según él, tuvieron algunos paraguayos emigrados, exiliados en la Argentina, «esa legión de malvados migrantes; los eternos partidarios de la anexión» (p. 114), sino también con la actitud claudicante del gobierno paraguayo actual. Muy acertado es el comentario que al respecto hace Rubén Bareiro Saguier. Señala éste que:

[...] el actual régimen se define por oposición radical al de Francia. El principio de «a contrario sensu» es asimismo el que corresponde a la interpretación del discurso narrativo que expone los postulados de honestidad, austeridad, justicia igualitaria que dominaron, en lo interior, toda la acción gubernativa del doctor Francia. Un texto expresa tanto por —174→ lo que manifiesta explícitamente como por los implícitos que contiene, aún vistos en negativo. Es el principio que preside las consideraciones y consejos contenidos en la parte final de la Circular Perpetua, [...] cuya simple enunciación configura una clara denuncia, en contrafaceta, de la deshonestidad administrativa, la

injusticia, el prevaricato, la corrupción generalizada, imperantes como norma en el actual régimen paraguayo¹⁵³.

La alusión a la actual política internacional del Paraguay está implícita (en el Texto) en la selección de los dos «allí» indicados, no sólo por nombrar a los dos países con los cuales el Paraguay se halla envuelto actualmente en cuestiones de tipo limítrofe y anexionista, sino porque la descripción y la intencionalidad de su vocabulario así lo proclaman. A ello obedece el que se minimice la importancia de los nombres -«Imperio o república no los cambia»-, ya que la política expansionista de uno y otra es la misma. La intención anexionista presente, por parte de Brasil con respecto al territorio paraguayo, está implícita en los términos del tratado de Itaipú (firmado en 1973). Clarísima es, en la obra, la alusión al proyecto hidroeléctrico cuando Francia se refiere a «las presas que quieren convertirnos en una presa ao gosto do Imperio mais grande do mundo». Por otra parte, ubicar a la masa de emigrados paraguayos en la Argentina, también obedece a una situación histórica repetida. De ahí que retroceder al pasado para reanimarlo «en el portaobjeto del lente-recuerdo» (p. 213) corresponda igualmente a saltar al futuro para lo mismo, pues a menudo ambos «allí» se reflejan mutuamente, con pequeñas deformaciones. Es por eso que las prospecciones y retrospecciones temporales en la obra, los hechos pasados o futuros, aparecen de ordinario totalmente lógicos, casi predecibles. Y es por eso también que, anulado o eliminado el factor tiempo, quedan al descubierto una serie de repeticiones y paralelos históricos. Así por ejemplo, en la perspectiva del Supremo, «por momentos el carruaje en que acompaño a Belgrano y el carruaje en que va Correia se aparean. Avanzan a contramarcha, ruedan juntos en tramo. Se juntan. Forman un solo carruaje...» (p. 212).

A grandes rasgos, su teoría consiste en que la historia progresa a fuerza de repeticiones. Lo normal es que coexistan el «aquí» y el «allí»; que se enfrenten, interrelacionen y complementen mutuamente. Desde la perspectiva de un «aquí» determinado, siempre existirán varios «allí» paralelos, similares,

repetidos, porque como explica Francia, «el tiempo —175→ está lleno de grietas. Hace agua por todas partes», lo cual determina que por momentos uno tenga «la sensación de estar viendo todo esto desde siempre. O de haber vuelto después de una larga ausencia» (p. 214). La observación parecería apoyarse en la regularidad con que la historia tiende a repetirse dentro de la cosmogonía roabastiana, quizás justamente porque los sucesos históricos vienen duplicados o multiplicados en los anales paraguayos: dictaduras, revoluciones armadas, guerras internacionales, levantamientos campesinos, éxodos, etc. Ya el Supremo anotaba en su «cuaderno privado» que todo se repetía a imagen de lo que había sido y sería. «Tan cierto es que no hay nada nuevo bajo el sol, y este mismo sol es la repetición de innumerables soles que han existido y existirán» (p. 183), pontificaba.

Panorama humano en la novelística del exilio



El análisis contextual de las obras estudiadas confirma la teoría de que «la génesis [de un texto literario] es inseparable de la estructura, la historia de la creación del libro, de su sentido»¹⁵⁴. A esa íntima relación entre génesis y estructura, entre elementos de contenido y elementos de forma, responde también el panorama humano recobrado en la novela del exilio. Protagonistas y antagonistas, héroes y antihéroes, recrearán en la ficción el mundo problemático del «referente» que el escritor -convertido en narrador, compilador o «doble» de alguna de sus criaturas- escoge como materia prima de su obra: Paraguay, en el caso del escritor exiliado. Si la temática asume un carácter político-social y gira en torno a la problemática nacional, es lógico esperar que los «actores» entren al mundo novelístico a representar sus papeles para que el lector participe en el enjuiciamiento ético y estético a que el escritor lo invita y que constituye para éste, tal vez su única forma de «acción indirecta» hacia el deseo de cambio, implícito en su obra.

Refiriéndose a la situación del escritor exiliado, comenta Renato Prada Oropeza que aquél «pretende actuar de alguna manera sobre lo que toma

como material de sus narraciones: escribe porque es su único modo de actuar sobre la realidad»¹⁵⁵. La novela del exilio estará estructurada, por consecuencia, en torno a los grupos humanos o individuales de cuyo enfrentamiento se nutre en lo temático: gobierno y pueblo. Por tratarse de obras fundamentalmente socio-políticas, el —176→ contenido humano rescatará -antes que al Tristán o a la Isolda, al Don Juan o al Fausto nacionales, protagonistas éstos de conflictos psicológicos o filosóficos totalmente individuales, ahistóricos y apolíticos- a los responsables de las injusticias y del sufrimiento populares y a sus víctimas: los perseguidos, los encarcelados, los confinados y los exiliados, grupo éste en el cual se inserta el propio escritor, y cuya demografía incluye gran número de intelectuales, artistas y profesionales diversos.

Arbitrariedad e injusticia, con grados diversos de abuso del poder político, son las dos constantes temáticas que se repiten en todas estas novelas. ¿Cómo contribuye a su logro la estructuración del elemento humano? Por medio del contraste, de la interrelación, de la confrontación a nivel personal y colectivo entre pueblo y gobierno, entre víctimas y victimarios, entre el intelectual (como elemento concientizado de la sociedad) y sus posibilidades/imposibilidades de expresión. Es un duelo implícito o explícito entre los de abajo y los de arriba: implícito, en el caso de quienes son abusados y explotados pero que se encuentran psicológica o físicamente imposibilitados para la participación activa en el aceleramiento del cambio. En esa categoría se cuentan muchos de los personajes de *La Babosa*; Rosalía, Constancia y Atilio en *La llaga*; la mayoría de los protagonistas en *Los exiliados*; Macario, Miguel Vera, Alexis Dubrovsky, los miles de explotados en los yerbales y todos los que fueron obligados a sacrificar cuerpo y vida en la Guerra del Chaco en *Hijo de hombre*; finalmente, casi todo el pueblo paraguayo que por temer al castigo sufrió veintiséis años de dictadura bajo el doctor Francia en *Yo el Supremo*. El duelo se vuelve explícito en los enfrentamientos sangrientos y en la represión tendente a silenciar las protestas. Los protagonistas de estas confrontaciones terminan indefectiblemente avasallados por las fuerzas represivas. Sin embargo, aunque en casos individuales estos

reveses conducen de ordinario al derrotismo y a la frustración (Gilberto Torres, en *La llaga* y *Los exiliados*), a nivel colectivo se observa, con la repetición de los intentos, la relatividad de esos fracasos. Ejemplos de los enfrentamientos explícitos son el coronel Balbuena en *La llaga*; los Belisario Lozadas, los Ocampos y Maidanas en *Los exiliados*; los Jaras y Aquinos en *Hijo de hombre*; y los muchos opositores silenciados o reprimidos en las cárceles y lugares de confinamiento en *Yo el Supremo*.

El compromiso con los oprimidos, la aspiración social y reivindicativa de estas novelas, hacen que a menudo el confrontamiento entre —177→ oprimidos y opresores venga dado de manera simplista, como una definición entre buenos y malos, inocentes y culpables, explotados y explotadores. De ahí que pueda resultarles difícil a muchos, especialmente a los lectores ajenos a la realidad paraguaya, identificarse con cualquiera de estos personajes, buenos o malos, e inferir de ellos la existencia de un correlato real al que encarnan. Hay que destacar sin embargo que a menudo la exageración, lo caricaturesco, el maniqueísmo aparentemente ficticio con que estos seres discurren en el mundo novelesco, están ya en la realidad, en los modelos que sirven de inspiración y de los cuales son transposiciones (literarias) los personajes de Casaccia o Roa Bastos.

Basta dar una mirada rápida al funcionamiento del gobierno paraguayo y al comportamiento de sus miembros, al uso y abuso de poder de que éstos hacen gala, a los responsables de la represión y las torturas, para reconocer de inmediato, y hasta con nombres y apellidos, a los varios políticos corruptos que como Eudorito y el doctor Brítez en *La Babosa*, forman el grupo gubernamental asunceño. Lo mismo se puede decir de los elementos corruptos, de los explotadores que transitan por las páginas de estas novelas. Si bien el correlato real del general Alsina (en *La llaga* y *Los exiliados*) y el del Supremo Dictador (en *Yo el Supremo*) son obvios para cualquier lector con un mínimo de conocimiento histórico-político de Latinoamérica, no dejan de ser relativamente obvios e identificables los correlatos de personajes como los ya mencionados en *La Babosa*, del comisario Riquelme, del jefe de investigaciones Romualdo Cáceres, de los *pyragués* (espías del gobierno) y hasta de Adelina Carranza en

La llaga; los de los representantes del gobierno en el extranjero que, como el cónsul Correa en *Los exiliados*, llevan la represión y la persecución más allá de las fronteras nacionales; los de traidores como Atanasio Galván, o de gentes como el comisario Chaparro y el habilitado A. Coronel, que sacan provecho personal de cualquier coyuntura político-económica, como sucede en *Hijo de hombre*; y, en fin, de los miles de Patiños que, como en *Yo el Supremo*, colaboran en la represión por cobardía o simplemente por déficit concienzudo.

El panorama humano captado en la novela del exilio revela una previa selección, por parte del escritor, de los sectores que protagonizan o sufren en grado mayor las consecuencias de los altibajos políticos y económicos nacionales. No podía omitirse en esta novelística la representación del intelectual, del escritor o del artista que, por constituir su palabra un peligro para el orden dictatorial, ha debido —178→ emigrar y aceptar el exilio a cambio de la posibilidad de expresarse, de comunicarse con sus lectores. Nos parece muy acertado el comentario de Renato Prada Oropeza sobre las opciones que tiene el escritor que vive bajo regímenes dictatoriales o represivos. «El escritor», señala, «en esta atmósfera, se asfixia y debe callar, es decir desaparecer del escenario público, o debe emigrar a climas más benignos: es decir, desaparecer del escenario público de sus lectores inmediatos. Todo ello en el mejor de los casos, puesto que la mano del títere homicida también puede eliminarlo del ámbito nacional, desterrándolo o asesinándolo cuando su voz alcance tonalidades 'peligrosas'»¹⁵⁶.

¿Cuál es la función y representación del intelectual -sea éste escritor, profesional o artista- en estas novelas? Por un lado, y en consonancia con el hecho de constituir el elemento más concientizado de la sociedad, entran a la ficción como observadores y críticos. Si no son los narradores directos de la acción, como sucede en *Hijo de hombre* con Miguel Vera, o en *Yo el Supremo* con el doctor Francia, son los protagonistas principales y a ellos pertenece la visión del mundo que llega al lector: Ramón Fleitas, el escritor frustrado, en *La Babosa*; Gilberto Torres, profesor y artista fracasado, en *La llaga*, y el doctor Gamarra, abogado y político también fracasado en *Los exiliados*. Por otro lado, en cuanto el escritor exiliado pertenece a este sector intelectual captado en su

obra y es a un tiempo «observador» y «observado», «correlato real» y «personaje novelesco», dichos narradores o protagonistas llegan a adquirir muchas veces características de «dobles intelectuales» de sus respectivos autores, o son, por lo menos, sus voceros ideológicos. La identificación con dichos personajes puede constituir, en otro nivel, una especie de autojustificación: el porqué de su exilio voluntario, en el caso de Casaccia; o el porqué de su no militancia política, en el de Roa Bastos.

La angustia existencial e imposibilidad para la acción de estos narradores-protagonistas es quizás ocasionada por la paradoja interior del escritor ideológicamente concientizado y aunado con su pueblo, pero atrapado no obstante en su calidad de hijo de la burguesía. Citemos una vez más a Prada Oropeza con respecto a este conflicto interior del escritor comprometido:

El escritor -que por origen de clase pertenece generalmente a la pequeña burguesía, pero que por su conciencia social se identifica con las aspiraciones de las clases explotadas, el proletariado y el campesino- sufre el impacto de [—179→](#) la represión brutal. Su salvación personal -su supervivencia- será lograda solamente si se acoge al exilio externo voluntaria o involuntariamente¹⁵⁷.

Tal vez la decisión de alejarse del país natal para sobrevivir y salvarse como escritores y como hombres, explique el que sus criaturas novelescas a menudo asuman el papel de dobles apologeticos. Parecería que a través de aquéllos quisieran llegar al lector para que éste los juzgue y justifique. No creemos que constituya mera coincidencia el hecho de que el mundo ficticio de la novela del exilio -expresión de un contexto histórico-político-social bien delimitado- llegue al lector desde el punto de vista de un «hermano de sangre» del autor (sea aquél escritor, artista o profesional). En mayor o menor grado, los narradores o protagonistas principales de las novelas de Casaccia son «dobles» espirituales

e intelectuales de su autor. De manera similar, pero aquí más bien con respecto a su calidad de «escritores», Miguel Vera y el doctor Francia son también, dentro de la acotación indicada, «dobles» de Roa Bastos.

Ramón Fleitas, como su creador, es un escritor que llega a la conclusión de que dentro del país es imposible escribir. Para hacerlo, hay que abandonar ese ambiente carcelario, y mirar hacia la otra orilla, hacia Buenos Aires, como lugar ideal donde triunfar artísticamente. Ramón tiene en mente una novela, y ya la había empezado un par de veces. Su obra, como las de su autor, se inspiraría en Areguá y describiría a su gente y sus costumbres (p. 14). Gilberto Torres es también artista, como Casaccia, aunque no sea escritor sino pintor. Al igual que Ramón Fleitas o Benigno Casaccia, tampoco puede dedicarse a su arte en el ambiente político-social en que vive. Casaccia (autor), Ramón Fleitas y Gilberto Torres (personajes), los tres sueñan con poder dedicarse enteramente a su arte algún día, y aquél, como éstos, cree que ello no sería viable sino en el extranjero, donde el arte sí es apreciado. Al igual que su creador, Torres concibe el arte en términos sociales. Más de una vez comenta éste el tipo de arte que quisiera pintar.

Yo quiero pintar algo parecido [al estilo de aquél «de los zapatos con alma de Van Gogh»]. Los pies de nuestros campesinos, con las plantas callosas puestas hacia arriba [...] Toda la historia dolorosa de nuestro pueblo se —180→ resumirá en esos pies con sus plantas rugosas y tristes a la vista.

(Llaga, p. 94)

El doctor Gamarra, abogado que hace veinte años vive en el exilio, y que no hace más que estar pendiente del retorno, con la mente y el alma permanentemente dirigidas hacia el Paraguay, no deja de captar el drama espiritual de Casaccia. ¿Acaso éste no hace otro tanto cuando busca y encuentra inspiración en un rincón del terruño dejado? El tesón de Gamarra por

volver a la patria lo revela Casaccia con la vuelta sublimatoria a su país lograda a través de sus novelas. Su vista puesta en Paraguay constituye un elemento omnipresente en sus obras.

Miguel Vera denuncia más de un punto de vista común con su hacedor. Es escritor, como lo es Roa, y a través de sus obras transita por las calles de su niñez, de sus recuerdos, y al mismo tiempo mezcla en sus descripciones el contexto mayor, la voz del pueblo (sus recuerdos de Macario), los grandes momentos que han ido marcando los tramos de historia de su patria. Vera, como Roa, ha vivido la experiencia de la Guerra del Chaco y aquél, a partir de su diario, como Roa apelando a sus recuerdos, ha producido lo que en último término constituye la novela. Como escritor, al igual que Roa, Miguel piensa que el arte debe tener valor social. «Creo que el principal valor de estas historias», le dice a su amiga Rosa Monzón, «radica en el testimonio que encierran. Acaso su publicidad ayude, aunque sea en mínima parte, a comprender más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América...» (p. 221). Y como muchos intelectuales, entre quienes estaría quizá comprendido su autor, Miguel Vera era «incapaz en absoluto para la acción» (p. 221).

En *Yo el Supremo*, el doctor Francia va escribiendo, reescribiendo su historia, cambiándola, editándola, corrigiéndola, comentando cuantos escritos e historias de otros van cayendo en sus manos. Ambos, autor y narrador, o compilador y protagonista, realizan tareas paralelas y ambos existen gracias a su escritura. Ambos son, a un tiempo, compilador-crítico-editores... Mientras el narrador supremo cuestiona la validez de la palabra escrita en cuanto transmisora de una verdad histórica absoluta, Roa Bastos cuestiona los alcances y limitaciones del «signo» como expresión de su «referente», y al mismo tiempo hace una revisión crítica, a través de la concepción peculiar de su novela, de los supuestos explícitos e implícitos en el género novelístico.

—181—>

Por otra parte, mientras el dictador va elaborando su Texto abiertamente, sin secretos para su interlocutor interno (Patiño) o para sus posibles lectores

externos, tomando tal documento, incorporándolo a uno de sus tres discursos básicos, corrigiéndolo, editándolo, etc., el autor Roa Bastos va tejiendo su novela, construyendo su Texto con otros anteriores, resaltando su artificio y convirtiendo la obra en una especie de manual de cómo-hacer-novela-partiendo-de-textos-genéricamente-diversos. De lo anterior es fácil deducir que ambos constituyen dobles perfectos, el uno del otro y viceversa. A ello apunta la indicación textual de que «quien pretende relatar su vida se pierde en lo inmediato. Únicamente se puede hablar de otro. El Yo sólo se manifiesta a través del Él» (p. 65). Lo mismo se puede leer en uno de los tantos «dictados» que hace el Supremo a su secretario. «Si a toda costa se quiere hablar de alguien», le dicta, «no sólo tiene uno que ponerse en su lugar: Tiene que *ser* ese alguien. Únicamente el semejante puede escribir sobre el semejante» (p. 35). *Yo el Supremo* tendrá múltiples lecturas, pero dos de ellas marchan paralelas: la que sigue la línea biográfica del Supremo y la que capta la realidad íntima del autor-compiler como expresión de aquélla. Deducimos, entonces, que la frase de que «se escribe cuando ya no se puede obrar» (p. 53) traduce literalmente la situación del dictador-protagonista, pero al mismo tiempo capta la situación del escritor en general, la del escritor exiliado en particular y, en último término, la de Augusto Roa Bastos.

En general, el panorama humano de la novela del exilio pone al descubierto una categoría de seres que se mueven obsesionados por un utópico retorno y cuya existencia va deteriorándose día a día en la infinita espera. Es el reino del antiheroísmo y del fracaso. No obstante, la salvación existe para quien tenga fe en el destino común, la colectividad, el ideal partidario o nacional. Allí están comprendidos los participantes de la acción guerrillera de *La llaga* o el grupo de exiliados de Posadas en *Los exiliados*. Por otra parte, la salvación personal está también al alcance de quienes puedan dar de sí, para sí, y para los demás. Es la esperanza de salvación individual o colectiva la que determina la intervención aislada de gente como Macario, Casiano Jara, o Kiritó, en *Hijo de hombre*. A este tipo de heroísmo individual -de alcances menores, heroísmo muchas veces destinado al fracaso, de resultados lentos- pertenece el del escritor exiliado. Prácticamente derrotado antes de empezar su obra, porque

del público para quien va sentimentalmente dirigida (y sobre cuyo drama está basada) sólo una mínima parte tendrá ocasión de apreciarla (sus compatriotas —182→ exiliados), toda vez que apenas será accesible a los compatriotas de dentro. Escribe, no obstante, convencido de que como dice el Supremo, «se escribe cuando ya no se puede obrar». Y además, porque toca al escritor exiliado hablar y gritar por todos aquellos que han renunciado a tener voz so pena de ser silenciados definitivamente.

A través de su escritura, repetido en sus «dobles», el escritor exiliado entra al mundo de su ficción, no como un superhombre sino con el modesto heroísmo de entregarse a los demás por medio de su obra, con el secreto deseo, tal vez, de que aquélla contribuya en alguna medida al cambio deseado por todos. Expresa Joseph Campbell, refiriéndose al «héroe moderno», que éste traduce el sentimiento de que *«every one of us shares the supreme ordeal -carries the cross of the redeemer- not in the bright moments of his tribe's victories, but in the silences of his personal despair»* («cada uno de nosotros comparte la suprema prueba -la de arrastrar la cruz del redentor-, no en los momentos radiantes de las victorias de su tribu, sino en los silencios de su desesperación personal»)¹⁵⁸. En esos silencios de desesperación personal, a distancias estelares del terruño paterno, nacen, crecen y mueren las criaturas ficticias de la novela del exilio, como si sus autores se propusieran plasmar en sus obras, deliberadamente, el drama de sus propios hijos que también nacen, crecen y están condenados a arrastrar pacientemente «la cruz del redentor».

Resumen y conclusión



La literatura paraguaya del exilio participa -conforme lo establecimos en las páginas introductorias de este trabajo- de un fenómeno cultural continental que se ha ido generalizando durante los últimos cuarenta años y cuyos orígenes hay que buscarlos en una serie de hechos histórico-políticos que han afectado profundamente el proceso cultural de un gran número de naciones.

Tras diseñar el contexto mayor de este fenómeno, nos hemos concentrado en el caso específico de la novelística paraguaya concebida y escrita extrafonteras -a través del estudio de cinco obras representativas-, ubicándola primero en la realidad histórico-

político-cultural paraguaya, y situándola después dentro del escenario literario en particular. Investigamos además el cómo, el cuándo y el dónde de su génesis, al par de señalar los factores de diversa índole que se han conjugado para que la producción del exilio constituya un *corpus* literario significativo y coherente, con características temático-estructurales propias, cuyo análisis demuestra, a todo nivel, la influencia definitoria de un factor extraliterario: la condición de exiliados de sus respectivos autores.

Dentro de este esquema, anotamos en el primer capítulo varios datos de índole histórico-política que ayudan a comprender el porqué de la «incógnita del Paraguay» en el contexto general de las letras hispanoamericanas. Observamos a este respecto que en el Paraguay se dieron, de manera más aguda que en otras partes, los problemas derivados de la independencia política que en el siglo pasado retrasaron la evolución del género narrativo en Hispanoamérica. Destacamos particularmente el efecto negativo que tuvo en las letras del país -tanto en cantidad como en calidad literarias- el desarrollo dramático y a menudo trágico de la historia paraguaya: dictadura del doctor José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-40), Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), guerras civiles varias (1904, 1911-12, 1922-23), Guerra del Chaco (1932-35), Guerra Civil de 1947 y la actual —188→ tiranía. Si bien esta última empalma, hasta cierto punto, con el derrotero histórico del país, hay que hacer la salvedad implícita en la apología que de su propio gobierno hace el doctor Francia (en *Yo el Supremo*), y explícita en las palabras del escritor y político paraguayo Epifanio Méndez, en cuya interpretación «la tiranía vitalicia de Stroessner no es un parásito del aire; entronca en la política paraguaya como la estaca que echa raíces en la tierra y genera nuevas ramas. No es un injerto». Y explica a continuación:

Desde su adscripción al imperio español (Irala, 1537-1556), pasando por el apogeo colonial (Hernandarias, prácticamente de 1592 a 1621), hasta el alumbramiento y el cenit de la Independencia (Francia, 1813-1840; Don Carlos, 1841-1862; y Solano López, 1862-1870), el Paraguay ha sido gobernado intermitentemente por poderes vitalicios, aunque no despóticos. Por eso no cabe parangonar con ellos el de Stroessner, pero son precedentes y se prestan a equívocos. Alguien dijo que «la historia se repite: una vez como drama, y en la reprise, como comedia». [...] Los regímenes de Francia y los López son el «drama»; el de Stroessner, la «comedia»¹⁵⁹.

En este introito al tema, pues, dejamos puntualizada, primordialmente, la importancia clave de la revolución del 47 y la dictadura de Stroessner, en el surgimiento de la literatura del exilio.

En el siguiente capítulo indicamos que la literatura paraguaya contemporánea se inicia a fines de la década del treinta, y señalamos el impacto positivo de la Guerra del Chaco en la renovación literaria posterior. Entre otras cosas, la literatura cobra autonomía. Se independiza de la historia, la sociología y la política, disciplinas a las que directa e indirectamente servía en el período anterior. Las obras empiezan a recobrar la

realidad nacional de modo más objetivo. Se abandona, por lo menos en parte, la tendencia a la mistificación e idealización predominante hasta entonces. Para el caso específico de la narrativa, situamos su contemporaneidad en la década de los años cincuenta y emplazamos dentro de ella a la novelística del exilio. Sintetizamos a grandes líneas los rasgos generales de esta narrativa contemporánea cuya temática se amplía con la incorporación de una serie de problemas del medio -de orden socio-económico e histórico-político- hasta entonces prácticamente inéditos en la ficción. — 189→ Pasamos lista, finalmente, a los factores extraliterarios que pesan de manera profunda tanto en la producción de dentro como en la del exilio: la represión política, las censuras y autocensuras consecuentes, el enclaustramiento cultural, la falta de tradición literaria, la escasa circulación del libro, etc. A través de este proceso analítico, concluimos que son justamente dichos factores extraliterarios los que determinan la existencia de dos literaturas paraguayas contemporáneas: una, producida intrafronteras - y a la cual sólo aludimos indirectamente, en cuanto elemento referencial- y otra, en el exilio, parte de cuya temática llena los significativos y forzosos silencios de aquélla.

Luego procedemos a aislar algunos pasajes representativos del caudal biográfico y literario de Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos, dos de los escritores claves y narradores más fecundos del exilio. El resto de este capítulo, el tercero, lo dedicamos al examen de las cinco novelas seleccionadas para este estudio -*La Babosa*, *La llaga* y *Los exiliados* de Casaccia; *Hijo de hombre* y *Yo el Supremo* de Roa Bastos-, concentrándonos en relacionar los aspectos críticos y denunciatorios de estos textos al contexto referencial de su motivación. Hacemos mención explícita de dicho contexto temporal e histórico-político porque de él se nutre la novela del exilio. Hecho que, unido a la posición ética conscientemente asumida por estos escritores, se traduce en sus obras por el predominio de un contenido socio-político altamente crítico.

A la altura de esta exposición, ensayamos una especie de tipología de la novela paraguaya del exilio, atendiendo a su caracterización temática en el capítulo cuarto, para de inmediato -en el quinto- aislar a un conjunto de elementos estructuradores a los que denominamos «contenidos formantes» por su tendencia a cobrar carácter organizador, dando al discurso narrativo, y al texto mismo, un determinado aspecto formal. Así, mientras en el capítulo cuarto ponemos énfasis en el estudio contextual encaminado a inquirir de qué modo se expresa temáticamente ese contexto en el mundo novelístico del exilio, en el quinto nos detenemos a observar la mecánica por la cual dicho contexto determina asimismo, en todo o en parte, la forma de la novela.

Con este procedimiento arribamos, en el capítulo cuarto, a la conclusión de que son tres los motivos temáticos persistentemente recurrente en todas estas novelas, a saber: el tema del exilio, la obsesión por el pasado, y los tópicos relacionados con el presente nacional hoy dominado por la realidad de la tiranía. Más allá de las —190→ diferencias estilísticas -comprendidos los modos de novelar-, en todas las obras de Roa y Casaccia predomina una temática que capta y expresa artísticamente la realidad política, social y psicológica actual de su país, tanto del Paraguay reprimido (el de dentro), como del Paraguay expatriado (el del exilio).

En el capítulo quinto y final, analizamos el papel estructurador de tres «contenidos formantes» específicos, cuya influencia a nivel textual es diversa, y cuya relación con otros elementos textuales o contextuales tampoco es homogénea. Por ejemplo, constatamos en dicha novelística la frecuente presencia de ciertos «espacios-cárceles»

que, como «contenidos formantes», están directamente relacionados con la temática de la dictadura actual. En otro lugar descubrimos que la dualidad geográfico-temporal del «aquí» *versus* el «allí», no menos constante en estas novelas, puede ser atribuible no sólo al recurrente tema del exilio sino también a la propia complejidad espiritual del escritor exiliado. El tercer y último «contenido formante» que incluimos en este capítulo es el relacionado con el elemento humano contenido en estas obras. Nos detenemos en señalar una serie de homologías que se establecen entre el autor y algunas de sus criaturas, entre el mundo exterior a la narración y el interior de lo narrado, entre el «yo» del escritor y el «yo» del narrador o protagonista principal. Es interesante observar que a menudo éstos constituyen «dobles» parciales -intelectuales o emocionales- de sus respectivos autores. Este «contenido formante» proviene no sólo de un determinado tema, o del exilio del autor, sino que también entronca con una tendencia hoy generalizada en la novelística hispanoamericana: la del narrador intelectual, «doble» o «vocero» ideológico de su autor.

En conclusión, creemos poder afirmar, en base a las observaciones y deducciones realizadas a lo largo de esta interpretación, que la novelística paraguaya del exilio -cuya similitud temático-estructural se relaciona directamente con la situación de exiliados de sus respectivos autores- gira en torno a la problemática realidad nacional, sus antecedentes histórico-sociales y su angustioso presente. Dicho elemento focal, que a su vez organiza y estructura el material narrativo, constituye en este caso lo que Jakobson denominaría «la dominante»¹⁶⁰ de la novelística del exilio. La configuración particular de este *corpus* literario nos lleva a establecer la necesidad de su inclusión en una categoría literaria propia, que explique sus tendencias temático-estructurales dentro del contexto histórico-político del cual deriva indirectamente, a la vez de ser referente básico y nutrir la ficción —191→ del narrador del exilio. Un primer ensayo de ese carácter es el que hemos tratado de bosquejar en este trabajo.

—[192]→ —[193]→

△

Bibliografía selecta

—[194]→ —195→

Novelas de Gabriel Casaccia

Hombres, mujeres y fantoches. Buenos Aires: El Ateneo, 1930.

La Babosa. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

La llaga. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft Limitada, 1964.

Los exiliados. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

Los herederos. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.

Mario Pareda. Buenos Aires: Editorial «Librería del Colegio», 1939.

Estudios sobre Gabriel Casaccia y sus obras

Block, Burel. «La vida paraguaya en las obras de Gabriel Casaccia». M. A. thesis, Texas Tech University, 1971.

Cano, José Luis. «Gabriel Casaccia: *La Babosa*». *Ínsula*, 15 de mayo, 1953.

Case, Thomas E. «Paraguay in the Novels of Gabriel Casaccia». *Journal of Inter-American Studies and World Affairs* 1 (January 1970): 76-83.

Correa, María Angélica. «Entrevista a Gabriel Casaccia, novelista paraguayo». *Alcor*, n.º 36 (1965), p. 8.

Feito, Francisco E. *El Paraguay en la obra de Gabriel Casaccia*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1977.

Fernández, Miguel Ángel. «*La Babosa*». *Cuadernos* 54 (noviembre de 1964): 92.

Gómez, Carlos Alberto. «*La llaga*». *La Gaceta*, 26 de marzo, 1965.

—196→

Rama, Ángel. *Bibliografía de escritores hispanoamericanos: 1609-1974*. New York: Gordian Press, 1975, pp. 210-11.

Rivarola Matto, Juan Bautista. «Literatura paraguaya de hoy». *Tiempo de Hoy*, febrero de 1971, pp. 8-9.

Rodríguez-Alcalá, Hugo. «Introducción al estudio de la novelística de Gabriel Casaccia». *Nueva narrativa hispanoamericana* 4 (enero y septiembre de 1947): 91-103.

Vallejos, Roque. «*La llaga*, una metáfora de la realidad nacional». *Alcor*, n.º 36 (1965), p. 5.

V[ignati]. A[lejandro]. «Los héroes están cansados. *Los exiliados*, novela de Gabriel Casaccia». *Extra* 22 (mayo de 1967): 16.

Novelas de Augusto Roa Bastos

Hijo de hombre. Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1969.

Yo el Supremo. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, 1974.

Estudios sobre Augusto Roa Bastos y sus obras

Aldana, Adelfo León. «La cuentística de Augusto Roa Bastos». Ph. D. dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1972.

Bareiro Saguier, Rubén. «La Historia y las historias en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos». *Seminario sobre «Yo el Supremo» de Augusto Roa Bastos*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 1976, pp. 27-40.

Benedetti, Mario. «Roa Bastos entre el realismo y la alucinación». *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1967, pp. 88-92.

Bordelos, Ivonne. «Hijo de hombre». *Sur*, n.º 268 (enero-febrero de 1961), pp. 131-33.

Cueva, Herman Mario. «Datos para una ficha». *Crisis*, junio de 1974, p. 75.

Djukich de Nery, Dobrila. «La insurrección: concepto central en la arquitectura de *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos». M. A. thesis, Stanford University, 1971.

—197—>

Donoso, José. «Roa Bastos, la voz del Paraguay». *Ercilla*, 31 de enero, 1962.

Dorfman, Ariel. «Novela existencial de la tierra». *Ercilla*, 28 de julio, 1965.

Flores, Ángel. *Bibliografía de escritores hispanoamericanos: 1609-1974*. Nueva York: Gordian Press, 1975, pp. 284-86.

Foster, David William. «Nota sobre el punto de vista narrativo en *Hijo de hombre* de Roa Bastos». *Revista Iberoamericana* 36 (1970): 643-50.

———. *The Myth of Paraguay in the Fiction of Augusto Roa Bastos*. University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, n.º 80. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1969.

———. *Augusto Roa Bastos*. Boston: Twayne Publishers, 1978.

Franco, Jean. «Paranoia in Paraguay». *Times Literary Supplement*, 15 August, 1975, p. 925.

Gifford, David R. «Myth and Reality in *Hijo de hombre*, a Novel by Augusto Roa Bastos». Ph. D. dissertation, University of New Mexico, 1974.

Homenaje a Augusto Roa Bastos. Helmy F. Giacomán, ed. Madrid: Anaya-Las Américas, 1973.

Lehnerdt, Urte. «Ensayo de interpretación de *Hijo de hombre* a través de su simbolismo cristiano y social». *Revista Iberoamericana* 65 (1968), pp. 67-82.

Marcos, Juan Manuel. *Roa Bastos, precursor del post-boom*. México: Editorial Katúm, 1983.

Menton, Seymour. «Realismo mágico y dualidad en *Hijo de hombre*». *Revista Iberoamericana* 63 (1967): 55-70.

Mercado, Tununa. «Sólo importa el libro que hacen los pueblos para que los particulares lean». *¡Siempre!*, 11 de diciembre, 1974, p. 6.

Montero, Janina J. «La perspectiva histórica en Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez». Ph. D. dissertation, University of Pennsylvania, 1973.

Rama, Ángel. «El dictador letrado de la revolución latinoamericana». *Los dictadores latinoamericanos*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 20-41.

Roa Bastos, Augusto. «Algunos núcleos generadores de un texto narrativo». *Escritura*, n.º 4 (julio-diciembre de 1977), pp. 167-93.

—198—

Rodríguez-Alcalá, Hugo. «A. R. B., novelista del Paraguay». *Alcor* 20 (1962): 6.

———. «*Hijo de hombre* de R. B. y la intrahistoria del Paraguay». *Cuadernos americanos*, n.º 127 (marzo-abril de 1963), pp. 221-34.

Seminario sobre «Yo el Supremo» de Augusto Roa Bastos. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 1976.

Vélez Serrano, Luis. «*Yo el Supremo*: Augusto Roa Bastos». *Cambio*, n.º 8 (julio-agosto-septiembre de 1977), pp. 91-96.

Otras novelas del exilio

Rivarola Matto, José María. *Follaje en los ojos: Los confinados del Alto Paraná*. Segunda Edición. Asunción: Ediciones Comuneros, 1974.

Silva, Lincoln. *General General*. Buenos Aires: Crisis Libros, 1975.

———. *Rebelión después*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

Obras de referencia y consulta

Adams, Nathan. «Tráfico de heroína en Iberoamérica». *Selecciones*, junio de 1973, pp. 150-92.

Alegría, Fernando. *Literatura y Revolución*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1970.

Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

Astrachan, Anthony, «Alone Abroad: Soviet Artists in Exile». *Atlantic*, February 1979, pp. 70-75.

Bareiro Saguier, Rubén. «El criterio generacional en la literatura paraguaya». *Alcor* 36 (1965): 2.

———. «El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea». *Caravelle* 14 (1970): 79-96.

———. «Los Intelectuales Frente a la Dictadura: La Represión Cultural en el Paraguay». *Nueva Sociedad*, n.º 35 (marzo-abril de 1978), pp. 56-63.

———. «Situación de la literatura paraguaya contemporánea». *Cahiers des Amériques Latines* 1 (1967): 31-45.

—199→

Benjamin, Walter. «The Author as Producer». *Understanding Brecht*. Traducción de Anna Bostock. London: Western Printing Service, 1973.

———. «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction». *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1973.

Brushwood, John S. *The Spanish American Novel: A Twentieth-Century Survey*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1975.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

Cardozo, Efraím. *Breve historia del Paraguay*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

«Caso Bareiro Saguier». *Hispanamérica*, n.ºs 4-5 (1973), pp. 73-101.

Castelli, Eugenio. «Para una Caracterización de la Nueva Narrativa Hispanoamericana». *Cuadernos Santa Fe*, 1971.

Centurión, Carlos R. *Historia de la cultura paraguaya*. 2 tomos. Asunción: Biblioteca «Ortiz Guerrero», 1961.

Clark, Evert, y Horrock, Nicholas. *Conexión latina*. Traducción de A. C. Caballero. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1974.

Chaves, Julio César. *El Supremo Dictador*. Madrid: Ediciones Atlas, 1964.

Derrida, Jacques. «Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences». En *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, pp. 247-72. Editado por Richard Macksey y Eugenio Donato. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.

Doctorow, E. L. «The New Poetry». *Matchbox*, Summer 1977, pp. 1-2.

Dorfman, Ariel. «¿Podemos Establecer Relaciones entre los Escritores Eurocéntricos y los Latinoamericanos?». *Nueva Sociedad*, n.º 35 (marzo-abril de 1978), pp. 16-28.

Eagleton, Terry. *Exiles and Emigrés: Studies in Modern Literature*. New York: Schocken Books, 1970.

———. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: University of California Press, 1976.

Exile Literature 1933-1945. Cologne: Verlagsgesellschaft Rudolf Müller, 1968.

Franco, Jean. *La cultura moderna en América latina*. Traducción de Sergio Pitol. Méjico: Joaquín Mortiz, 1971.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Méjico: Editorial Joaquín Mortiz, 1969.

—200—→

Casado, Pablo Gil. *La novela social española*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1968.

Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Traducción de Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1967.

Inter-American Development Bank. *Economic and Social Progress in Latin America*. Annual Report Series. Washington, D. C.: Inter-American Development Bank, 1977.

Jakobson, Roman. «La dominante». *Questions de poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1973, pp. 145-51.

Jitrik, Noé. «Primeros Tanteos: Literatura y Exilio». *Nueva Sociedad*, n.º 35 (marzo-abril de 1978), pp. 48-55.

Lafforgue, Jorge, editor, *Nueva novela latinoamericana 1*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969.

Leenhardt, Jacques. *Lecture Politique du Roman: «La Jalousie» d'Alain Robbe-Grillet*. Paris: Les Editions de Minuit, 1973.

Loveluck, Juan, editor, *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.

Méndez, Epifanio. *Diagnosis paraguaya*. Montevideo: Talleres Prometeo, 1965.

———. «El drama histórico del Paraguay». *Hemisférica*, abril de 1979, p. 4.

———. *Psicología del colonialismo: Imperialismo yanqui-brasilero en el Paraguay*. Buenos Aires, 1971.

Morán, Fernando. *Novela y semidesarrollo: Una interpretación de la novela hispanoamericana y española*. Madrid: Taurus Ediciones, 1971.

Mosaic, n.º 18 (Spring 1975).

Pérez-Maricevich, Francisco. *La poesía y la narrativa en el Paraguay*. Asunción: Editorial del Centenario, 1969.

Plá, Josefina. «Contenido humano y social de la narrativa». *Panoramas* 8 (marzo-abril de 1964): 83-99.

———. «La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha». *Cuadernos Hispanoamericanos* 231 (marzo de 1969): 641-54.

———. «Situación de la cultura paraguaya en 1965». *Cuadernos* 100 (1965): 151-58.

Plá, Josefina, y Pérez-Maricevich, Francisco. «Narrativa paraguaya (Recuento de una problemática)». *Cuadernos americanos* 4 (julio-agosto de 1968): 181-96.

—201—→

Pollmann, Leo. *La «nueva novela» en Francia y en Iberoamérica*. Traducción de Julio Linares. Madrid: Editorial Gredos, 1971.

Pouillon, Jean. *Tiempo y novela*. Traducción de Irene Cousien. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1970.

Prada Oropeza, Renato. «(Del) Exilio Interno (al) Exilio Externo». *Nueva Sociedad*, n.º 35 (marzo-abril de 1978), pp. 64-67.

Rama, Ángel. «La Riesgosa Navegación del Escritor Exiliado». *Nueva Sociedad*, n.º 35 (marzo-abril de 1978), pp. 5-15.

———. *Los dictadores latinoamericanos*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1976.

Roa Bastos, Augusto. «Los Exilios del Escritor en el Paraguay». *Nueva Sociedad*, n.º 35 (marzo-abril de 1978), pp. 29-35.

———. «Pasión y expresión de la literatura paraguaya». *Negro sobre blanco*, n.º 18 (abril de 1961), p. 4.

Rodríguez-Alcalá, Hugo. *Historia de la literatura paraguaya*. Méjico: Ediciones de Andrea, 1970.

———. *La literatura paraguaya*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América II*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1974.

Todorov, Tzvetan. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Traducción de Ricardo Pochtar. Buenos Aires: Editorial Losada, 1975.

«3 escritores: 3 visiones de la novela». *Alcor* 41 (1966): 3-6.

Vallejos, Roque. *La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional*. Prólogo de Efraím Cardozo. Asunción: Editorial «Don Bosco», 1967.

Wynter, Sylvia. «Ideology and Politics in Latin American Fiction». Conferencia. Universidad Stanford, 6 de mayo, 1977.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

