

## INTRODUCCIÓN

El acceso a la identidad a partir de las novelas del escritor paraguayo Gabriel Casaccia aparece, hasta el momento, como uno de los más fecundos. Si Francisco E. Feito lo lleva a cabo desde una perspectiva existencial y psicoanalítica en *El Paraguay en la obra de Gabriel Casaccia*, Teresa Méndez-Faith desemboca en él cuando analiza *La babosa*, *La llaga* y *Los exiliados en Paraguay: novela y exilio*. Por su parte, Fernando Aínsa lo reconoce como propio cuando inserta la primera de las novelas mencionadas en el contexto más amplio de la identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa (1986).

A pesar del tiempo transcurrido desde su publicación, las lecturas de Feito, Méndez-Faith y Aínsa siguen revelando de tal modo las claves fundamentales para la interpretación de ese mundo que Casaccia configura a partir de la realidad paraguaya, que se hace necesario justificar un nuevo acceso.

Afortunadamente, como lo entiende Aínsa cuando considera al texto literario como obra inacabada y a la crítica como ‘invención’ (1973, 227), cada lectura encierra en sí la novedad. Una de ellas puede ser aquélla que se pregunte por la identidad desde la configuración del espacio narrativo: en el caso de Casaccia, desde la del Areguá que, a partir de *La babosa*, se convierte en auténtico protagonista de sus novelas.

Dos son, por tanto, las restricciones que ayudan a delimitar el objeto del estudio que me propongo. La primera ciñe la atención a la categoría espacial, sin prescindir de las restantes, pues, como afirma María Teresa Zubiaurre, el espacio es

parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto (20).

La segunda circunscribe el estudio del tema de la identidad a las novelas de Gabriel Casaccia que tienen por escenario el pueblo de Areguá. Estas son:

*La babosa* (1952), *La llaga* (1964), *Los herederos* (1975) y *Los Huertas* (1981). Quiere esto decir que se prescinde de la producción anterior del autor —dos novelas, dos colecciones de cuentos y una obra de teatro—, a excepción de cuando una adecuada interpretación de las novelas citadas haga necesaria su mención. El mismo criterio se aplica a *Los exiliados* (1966), cuya trama se localiza en la ciudad argentina de Posadas. Esta novela, por fecha de publicación, debería formar parte del ciclo seleccionado, por coincidir éste con el de madurez del narrador paraguayo. Sin embargo, por más que no reclame una atención preferencial, la referencia a la misma será obligada, por ser la configuración espacial de Posadas semejante a la de Areguá, y por constituirse su trama en una continuación de la de *La llaga*, como lo confirma el hecho de que ambas novelas compartan determinados personajes.

De manera consciente evito especificar la identidad cuyo develamiento se constituye en tema del presente estudio. Un amplio sector de la crítica la ha circunscrito a la nacional, esto es, a la de Paraguay. Es lo que hace Feito en su trabajo ya mencionado o Méndez-Faith cuando se refiere al núcleo temático de la captación crítica de la realidad socio-política nacional que se da en una serie de obras narrativas, entre las cuales se incluyen las de Casaccia (1985 y 2002).

Por mi parte, me apoyo en la relación inmediata que se establece entre el espacio narrativo y el personaje, así como en el hecho de que, con frecuencia, el mismo espacio es construcción de las miradas de las figuras insertas en la trama, para distinguir las dos identidades que serán objeto de dilucidación a través del análisis de la categoría espacial: por un lado, la nacional; por el otro, la del personaje.

#### LA RUPTURA CASACCIANA

Esta decidida ausencia de especificación en cuanto al tema principal ofrece una ventaja apreciable: la de incluir la narrativa casacciana en dos ámbitos distintos que, a su vez, se encuentran íntimamente relacionados. Estos ámbitos son: el uno, el de la literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional; el otro, el de la realidad humana más allá de los límites de lo local o lo regional. La inserción en este último es la que permite que una obra traspase las fronteras de su país, alcanzando así resonancias universales.

Éste es el mérito que la crítica ha coincidido en otorgar al autor de *La babosa*. De hecho, aún hoy en día, cuando ya han transcurrido casi dos siglos de vida independiente, pocos son los escritores paraguayos que, junto con Gabriel Casaccia, han conseguido que su obra sea conocida en el exterior.

Con la publicación de *La babosa* en Buenos Aires, las letras paraguayas atraen la atención internacional. En el mismo año sale a la luz *Follaje en los ojos*, de José María Rivarola Matto. Apenas unos meses más tarde, en 1953, la colección de cuentos *El trueno entre las hojas*, de Augusto Roa Bastos, supone la confirmación de que la ruptura del aislamiento llevada a cabo por Casaccia no es un hecho fortuito.

Porque de eso se trataba en aquél momento: de romper con un enclaustramiento secular con el solo instrumento de la escritura de ficción. Feito lo reconoce cuando afirma:

Hay que esperar, pues, hasta la aparición de *La babosa* en 1952 y *El trueno entre las hojas* de Augusto Roa Bastos en 1953, para que con sus búsquedas de verdades universales traspasasen ampliamente los límites de lo regional y permitieran con ello que la voz del Paraguay entrase a formar parte de esa complicada urdimbre que hoy constituye el panorama novelístico hispanoamericano (34).

Transcurrido ya medio siglo desde la mencionada ruptura, hay que reconocer que la figura de Roa Bastos es la que atrajo, mucho más que la de su compatriota, la atención de la crítica internacional. Pero es de justicia recordar que fue Casaccia quien abrió el camino. Así lo reconoce Donald L. Shaw (135), como también el autor de *El trueno entre las hojas* cuando otorga a nuestro narrador el mérito de ser el fundador, más allá de obras anteriores, de la novela paraguaya:

La narrativa paraguaya, digna de este nombre, comienza al final de la década de los treinta con tres novelas surgidas de la Guerra del Chaco, magra producción si se considera el ciclo de la narrativa boliviana que el mismo acontecimiento produjo. A estas tres novelas iniciales habría que sumar, en la década de los cuarenta, los primeros textos narrativos de Gabriel Casaccia, a quien puede considerarse con justicia el fundador de la incipiente novelística paraguaya (120).

La ruptura del aislamiento es comprensible únicamente si atendemos a que la narrativa del escritor paraguayo supone una quiebra simultánea con una literatura, la de su país, considerada por gran parte de la crítica como anacrónica e

idealizadora. Por decirlo con otras palabras, Casaccia ‘pone al día’ la literatura del Paraguay, al menos en lo que al género narrativo —al cual se ciñe casi con exclusividad se refiere—.

Cuál sea el alcance real de la expresión ‘poner al día’ es asunto que, desde mi punto de vista, requiere de un esclarecimiento a ser realizado sobre la base de una lectura crítica de los textos: en especial, de los publicados dentro o fuera del país desde poco antes de la Guerra de la Triple Alianza o Guerra Grande (1864-1870) hasta mediados de la década de los cincuenta. Porque si bien es evidente el retraso con que acontece el romanticismo en el Paraguay, y su repercusión hasta bien entrado el siglo XX, no lo es tanto el de un movimiento como el modernista, cuyas huellas son identificables aún antes de concluir el siglo XIX. Por otro lado, no hay que olvidar que el propio Casaccia se confiesa ajeno a la dictadura de las modas literarias:

No creo que en mi caso pueda hablarse de una evolución porque nunca he seguido ningún movimiento o escuela. He tomado de ellos lo que haya podido ser más útil a mi creación; pero el encasillamiento temporal y la limitación que ello implica me parecen perjudiciales (Feito 1977, 56, n. 17).

Con todo, si bien el autor de *La babosa* parece prescindir de modas, en la ‘puesta al día’ llevada a cabo con sus obras hay que reconocer el empleo de fórmulas introducidas por movimientos o escuelas más cercanos en el tiempo. En este sentido me parece acertada la observación de Méndez-Faith, quien pone de relieve la actualización de técnicas narrativas llevada a cabo por escritores como Casaccia:

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 país se observa un progresivo abandono de los esquemas lineales a favor de estructuras más complejas que incluyen técnicas del film, juxtaposición [sic] de escenas, cortes temporales varios, usos del ‘flashback’, cambios del punto de vista, experimentos a nivel lingüístico, etc. (1985, 46)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Conviene aclarar que la cita se refiere tanto a Gabriel Casaccia como a Roa Bastos. Sin embargo, no se puede olvidar, y de hecho ya lo he recordado, que la narrativa casacciana se adelanta a la

Hay que admitir un experimentalismo mucho mayor en Roa Bastos que en Casaccia, pues, como reconoce este último de sí mismo, su obra no se caracteriza por someterse «a las rarezas y originalidades técnicas de la nueva narrativa, que tampoco son tan nuevas ni tan originales» (Feito 1977, 34)<sup>2</sup>.

Sin embargo, ambos autores responden a las exigencias del momento, pues las técnicas enumeradas por Méndez-Faith están al servicio de una visión de la realidad —y del hombre paraguayo inserto en ella— que se quiere problemática, fenómeno éste que caracteriza a la narrativa contemporánea europea y americana. Es el intento de retratar esta ‘problematicidad’ el que obliga al narrador a sumergirse en las profundidades —a menudo complejas, como la estructura misma de la novela— del personaje; en su memoria (‘flashback’, retrospectivas); en sus deseos (anticipaciones); en su relación compleja con un medio a su vez complejo (variación del punto de vista).

Lo problemático de la inserción del hombre en su contorno es uno de los temas recurrentes y que da unidad a la narrativa casacciana. El reconocimiento de tal condición está presente en las sucesivas etapas —desde *El guajhú* hasta *Los Huertas*— que Casaccia recorre en su acercamiento a la realidad paraguaya:

Yo creo que mi obra interpreta al Paraguay y al hombre paraguayo en profundidad, en cierto momento de su historia. Ve su condición y su realidad. Doy testimonio sin comprometer mi juicio. Cumpló con el fin del intelectual que es *ser una parte necesaria de la conciencia de su patria durante los años de su vida* (Feito 1977, 33-34).

Por su parte, Zum Felde, tras recordar que *La babosa* fue la primera novela paraguaya que traspasó las fronteras de su país, caracteriza a la narrativa anterior a la de Casaccia como cultivadora casi exclusivamente del «motivo costumbrista, folklórico y tradicional, pero en el plano de una objetividad descriptiva muy simple o de una psicología convencional de clichés románticos» (200-201). Un ejemplo

---

de Roa: no sólo con *La babosa* (1952), sino con dos novelas anteriores —*Hombres, mujeres y fantoches* (1930) y *Mario Pareda* (1940)— y dos colecciones de cuentos —*El guajhú* (1938) y *El pozo* (1947)—. Por otro lado, la mayoría de técnicas enumeradas se encuentran en su obra, ya desde *El guajhú*. En lo que se refiere a la división de escritores entre los de dentro y los de fuera del país, el hecho se explica por tratar la obra de Méndez-Faith de la narrativa del exilio. El mismo esquema argumental sigue la autora en Méndez-Faith 1984a, 1984b y 1987.

<sup>2</sup> Feito matiza la opinión del escritor cuando afirma que, «aunque Casaccia se apasiona más por la materia que está contando que por la técnica, en el desarrollo de su quehacer narrativo usa, indistintamente pero con moderación, los procedimientos de la novela contemporánea» (131).

de este tipo de literatura lo constituye *La raíz errante*, de Natalicio González, a la que Bareiro Saguier califica de novela costumbrista perteneciente a una narrativa auto-complaciente, «idealizado catálogo de los hábitos del campesino adánico, en armonía casi perfecta con la naturaleza» (1970, 83). También Bordoli Dolci llama la atención sobre la visión bucólica del campesino paraguayo por parte de la literatura anterior a Casaccia, y parece relacionar la tardía aclimatación de las nuevas fórmulas de composición con el hecho de que los escritores no atiendan a «la circunstancia vital y presente del pueblo paraguayo» (28 y 35).

Y es que la novedad de la narrativa casacciana radica en la mirada. Una mirada que no es, desde luego, ni idealizadora ni complaciente ni simple en la captación de la realidad.

Lo que Casaccia aporta así es la valentía de desmitificar la realidad de su país tal como aparecía en el discurso, no sólo literario, sino historiográfico, sociológico y político anterior a él. Y si en la literatura precedente el fenómeno que predominaba era el de la integración armónica, lo que ahora va a prevalecer es la dificultad para la inserción, motivo por sí solo revelador de un ser que se contempla a sí mismo como problemático.

#### EL ESPACIO Y LA CRÍTICA LITERARIA

La redacción de *La babosa* tiene lugar durante la estancia de su autor en la ciudad fronteriza de Posadas, en la que residía desde 1935. Este hecho es enormemente sugerente, pues nos recuerda que la casi totalidad de la producción del novelista paraguayo se gesta y sale a la luz en la Argentina<sup>3</sup>, por más que su mundo ficticio sea el Paraguay. De esta manera, la ruptura que la mayoría de los críticos pone de relieve acontece de modo paralelo en la propia biografía del autor.

La distancia espacio-temporal del escritor con la realidad objeto de sus tramas sugiere el papel preponderante de la memoria en la configuración de su universo literario. El ejercicio de ésta supone la anulación del decurso temporal y la recuperación de vivencias vinculadas a «espacios de la estabilidad del ser», como

---

<sup>3</sup> Tan sólo la novela *Hombres, mujeres y fantoches*, la obra de teatro *El bandolero* (1932) y unos pocos cuentos aparecidos en forma aislada en diarios de Asunción se gestan en su país natal. Y aun así, tanto la primera como la segunda se publican en Buenos Aires.

afirma Bachelard (2000, 38) y recuerda Gilbert Durand (415)<sup>4</sup>. De ahí que en esa ruptura casacciana la reflexión acerca de la realidad nacional y de su identidad suscite la confrontación con el espacio que la memoria alberga: no sólo con el real, percibido e interiorizado por el propio autor, sino también con el literario configurado por la tradición.

La atención a la categoría espacial en el seno de una lectura crítica exige contar con un aparato teórico general que le confiera el rigor necesario. Afortunadamente, éste se ha visto considerablemente aumentado en las últimas décadas, dado el interés suscitado por el espacio en las diversas disciplinas científicas y en la crítica y la teoría literarias. Con todo, hay que reconocer cierta reflexión acerca del mismo en poéticas más lejanas, como las de la Antigüedad y la Edad Media.

Así, de las escasas alusiones a la categoría espacial en la *Poética* de Aristóteles se desprende la centralidad del concepto de *mimesis*, de donde se deduce la exigencia de verosimilitud. Además, en la epopeya, dada su naturaleza narrativa, «puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la amplitud del poema. De suerte que tiene esta ventaja para su esplendor y para recrear al oyente y para conseguir variedad con episodios diversos» (1459b25-31). El espacio, así, cumple con la función de servir como escenario, como se desprende de que la descomposición en lugares simultáneos siga a la que sufre la acción, pues ésta tiene que acontecer necesariamente en un lugar. Otra poética de la antigüedad, la *Epístola a los Pisones* de Horacio, relega la dimensión espacial prácticamente al olvido; lo que de ella se pueda afirmar son sólo conjeturas realizadas, una vez más, sobre la base de la regla de la verosimilitud y congruencia.

El vacío dejado por estos tratados puede, sin embargo, ser completado desde la Retórica. Ernst Robert Curtius le ha dedicado un estudio detallado en su obra *Literatura europea y Edad Media Latina* y, al detenerse en el paisaje ideal (263 y ss.), insiste en ejercicios retóricos de la tardía Antigüedad y de la Edad Media consistentes en la imitación de los modelos. De esta manera, configuraciones espaciales como el *locus amoenus* y el ‘bosque mixto’ recogen una tradición en la que Homero, Teócrito y Virgilio son jalones ineludibles.

---

<sup>4</sup> De Bachelard son también las siguientes palabras: «Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. (...) Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias» (2000, 39).

A la vez, la Retórica ofrece diversas ocasiones para la descripción del paisaje. En concreto, los *argumenta a loco* y *a tempore* del discurso forense, que en la Antigüedad tardía pasan al discurso panegírico. En éste, la *inuentio* exige el elogio: por ejemplo, de los lugares. Por otro lado, las descripciones de lugar son también objeto de estudio en el *ornatus*, parte consagrada a la ciencia de las figuras.

En este contexto, llama la atención el esquema gráfico en círculos concéntricos denominado *rota Virgilio*, la rueda de Virgilio. En él, motivos espaciales como el prado, el sembrado y el castillo o ciudad, por un lado; y el haya, el árbol frutal, y el laurel o cedro, por el otro; se encuentran ligados a sus correspondientes tipos sociales (pastor, campesino y guerrero, respectivamente), animales (oveja, buey y caballo) e instrumentos (cayado, arado y espada). El resultado es la jerarquización de los tres estilos: *humilis*, *mediocris* y *gravis* (Curtius 287, n.36 y 328). Este esquema, desarrollado a partir de las ideas de Elio Donato en su comentario a Virgilio, es muestra clara de cómo una interrelación estrecha entre el espacio y las figuras da lugar a una determinada modalidad discursiva. Así, la mera mención de un motivo espacial es significativa.

Otro tipo de paisaje ideal es el del Paraíso. Howard Rollin Patch le ha dedicado el capítulo Viajes al Paraíso (143-156) de su estudio *El otro mundo en la literatura medieval*. De la lectura del mismo se deduce la presencia de motivos susceptibles de valoración positiva: los bosques frondosos y las viviendas junto al río en un contexto de eterna primavera, la fecundidad de la tierra y su esplendor: «La tierra mana leche y miel y abunda en frutas comestibles, y hay prados llenos de flores y pájaros y mansos animales». Con frecuencia, el Edén se sitúa en una montaña (signo de la cercanía entre el cielo y la tierra) o en un espacio insular separado por una dilatada extensión de tierra u océano. La naturaleza musical de las aves es signo de armonía. El aire es claro, fragante y puro y, a lo sumo, sopla una suave brisa. Las plantas tienen propiedades curativas o medicinales. Los campos son placenteros. De la descripción que Patch hace del Paraíso se desprende la facilidad con que ciertas configuraciones de espacios ideales se superponen entre sí: la de la isla, la del *locus amoenus* o la del Paraíso mismo; y cómo en ellas se asientan con naturalidad tópicos como el de la Edad de Oro.

Ya en el siglo XX, el espacio se convierte en objeto de estudio por parte de la teoría literaria, aunque siempre vinculado al tiempo en el seno del relato. Hasta entonces, según Garrido Domínguez (208), su presentación se había consi-

derado una parte más de la narración, como se aprecia en las *Tablas Poéticas* de Cascales. La cuestión, por tanto, será la de definir el estatuto del espacio en una modalidad discursiva que se define por su temporalidad.

Así, dentro del estructuralismo basta con echar una mirada al *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* para comprobar cómo Ducrot y Todorov asimilan el análisis narrativo de un texto a la descripción de las relaciones sintácticas entre unidades textuales; cuando la relación entre las proposiciones es de orden causal y temporal, nos encontramos frente a un relato, el cual se define como «texto referencial con temporalidad representada». Además, al comparar la cantidad proporcional de tiempo de la historia con una unidad del tiempo de la escritura, ambos autores deducen que la descripción supone una digresión o suspensión del tiempo (337-340 y 361).

Análoga es la postura de la narratología surgida en el seno del estructuralismo. Genette distingue y relaciona entre sí *historia* (significado o contenido narrativo), *relato* (enunciado) y *narración* (acto narrativo o de enunciación). Estos tres aspectos de la misma realidad narrativa tienen su razón última de ser en la sucesión temporal de unos acontecimientos; de ahí que gran parte del Discurso del relato se dedique a cuestiones de tiempo (orden, duración, frecuencia), junto a las relacionadas con el relato mismo (modo) y con la instancia narrativa (voz). Se acusa a Genette de haber negado a la descripción función narrativa, al considerarla como *ancilla narrationis*; de hecho, del análisis temporal se desprende que, en la descripción, al tiempo del relato no le corresponde duración alguna en el tiempo de la historia. Con todo, él mismo rechaza la acusación en *Nuevo discurso del relato* (1998, 35), aunque bastaba con releer atentamente su Discurso... anterior para darse cuenta de que en él un tipo de descripción, la proustiana, se asimila al relato mismo, gracias a que se encuentra vinculada con la mirada del personaje y con la acción (1989, 155-160).

Y es que el reconocimiento de la dimensión temporal como constitutiva del relato no necesariamente excluye la presentación del espacio del ámbito de lo narrativo. De hecho, y a pesar de que en su *Teoría de la narrativa* las cuestiones que interesaban a Genette siguen centrando el interés, Mieke Bal considera el lugar como un elemento de la fábula, transformado en espacio en el nivel de la historia cuando se lo vincula a ciertos puntos de percepción (101). Esta vinculación permite que la descripción se incorpore en el lapso temporal propio de la narración, mediante acciones tales como ver, hablar y el mismo actuar (136-138).

Como se ve, la categoría espacial, independientemente de cuál sea su estatuto, aparece con frecuencia subordinada a la temporal en el seno de la narración. De ahí que Joseph Frank, al estudiar en su momento formas de construcción literaria que pueden ser calificadas como espaciales, sugiera nuevos caminos de acercamiento a la narrativa. En su artículo «Spatial Form in Modern Literature», el crítico norteamericano llama la atención sobre cómo la forma espacial se convierte en verdadero andamiaje estructural de obras de la literatura moderna, y acude a ejemplos como la escena del reparto de premios de los Comicios agrícolas de *Madame Bovary* o el *Ulises* de Joyce. Los fenómenos que conducen a la espacialización de la forma en una novela son la simultaneidad y la yuxtaposición. La significación de una escena depende de cómo el lector reúne espacios simultáneos comprimidos en un tiempo cuyo fluir se ha detenido

Accesos semióticos al espacio son los de Lotman, Greimas y Eco. Lotman considera que el lenguaje de las relaciones espaciales es «uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad»; conceptos elaborados sobre la base de oposiciones de este tipo (alto-bajo, derecha-izquierda, próximo-lejano, por ejemplo) se revelan como especialmente útiles a la hora de construir modelos culturales «mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia espiritual la vida circundante». De esta manera, la configuración espacial de un texto o grupo de textos dados adquiere su significación en el seno de una cultura que ha elaborado su propia «imagen del mundo» sobre la base de su particular modelo histórico y lingüístico del espacio (271-272).

Por su parte, Greimas, en «Descripción y narratividad a propósito de *La cuerda*, de Guy de Maupassant» (155-177)<sup>5</sup>, descubre que la segmentación de este relato obedece a criterios espacio-temporales, puesto que la acción sucede en dos martes sucesivos, y en lugares ordenados de acuerdo a una estructura circular y simétrica: la casa, el camino, la plaza del mercado y la posada; y nota, a su vez, que «las relaciones entre los lugares y los actores, entre los topónimos y los antropónimos, son narrativamente significativas». La razón es que, como la estructura narrativa responde al conflicto entre individuo y sociedad, «los segmentos del texto tradicionalmente designados como descripciones están, desde el punto de vista narrativo, encargados de una función precisa que es la de *situar y hacer*

---

<sup>5</sup> Ensayo publicado por primera vez en la *Revue canadienne de linguistique romane*, I, 1, 1973, y recogido posteriormente en *Del sentido II*.

*actuar al actante colectivo llamado sociedad»* (subrayado del autor). De ahí que Greimas concluya que la parte puramente descriptiva del texto de Maupassant se encuentra organizada «según las reglas canónicas de la narratividad y representa, en su desarrollo sintagmático, una estructura narrativa fácilmente reconocible»; en concreto, la secuencia descriptiva es «un microrrelato que comporta la historia completa de la sociedad: la instauración del sujeto colectivo, voluntario y figurativizado, la demostración de su hacer social, la sanción social, en fin, de este hacer victorioso (...)». Este microrrelato se integra después, según Greimas, en el macrorrelato que constituye el tópico de *La Ficelle*: el enfrentamiento trágico entre el saber del individuo (maese Hauchecorne) y el saber de la sociedad<sup>6</sup>.

A su vez, Eco se demora en *La estructura ausente* en el análisis semiótico del objeto arquitectónico, de especial interés para nosotros si se tiene en cuenta el protagonismo adquirido por los espacios doméstico y urbano a partir del realismo (277-339). Para ello, parte de la consideración de la arquitectura como sistema de signos en el que los significantes son los objetos arquitectónicos; y los significados, la función que cada uno de ellos hace posible. La interpretación a partir de determinados códigos permite la descripción y catalogación de los significantes, los cuales, a su vez, pueden revestir significaciones sucesivas, atribuibles no sólo por vía de denotación, sino también de connotación (y aquí intervienen nuevos códigos). El fenómeno de la denotación conduce a la función primaria del objeto, mientras que el de la connotación remite a una ideología del vivir, gracias a la cual se comunican valores tales como «familia», «refugio», «seguridad», etc. Este tipo de connotaciones simbólicas del objeto arquitectónico son tan útiles en la vida asociativa como las denotaciones funcionales, y varían de acuerdo al sucederse de las distintas culturas. Eco dedica un apartado a un código susceptible de ser incorporado al arquitectónico: el prosémico. En él, la distancia (íntima, personal, social o pública) configura espacios, y se convierte en rasgo pertinente.

Si Greimas descubre que la forma discursiva asignada a los segmentos textuales—y en concreto, la descriptiva— deja de ser pertinente cuando se trata de

---

<sup>6</sup> También Bournef y Ouellet descubren la función narrativa que cumple un pasaje descriptivo cuando afirman: «la descripción provoca de un modo gradual reacciones en cadena en el interior de la narración: la necesidad de describir conduce a la introducción de tal o cual personaje, a situarlo en tal o cual situación y a dotarle de unos motivos. La descripción, pues, muy lejos de ser un añadido decorativo más o menos parasitario, condiciona el conjunto de la economía narrativa» (136).

explicar la organización profunda de un texto considerado como un todo de significación, y si Eco centra su atención en el espacio arquitectónico como sistema de signos que comunican, y cuya posibilidad de connotar permite referirse a una cultura determinada, Lotman establece lo que Zubiaurre denomina 'geografía del espacio'. En efecto, «las polaridades espaciales son categorías abstractas que organizan geoméricamente el espacio fictivo» (63); sin embargo, como la misma autora indica a continuación, éste no se presenta al lector como entidad abstracta, sino que se materializa en temas, motivos o símbolos.

En este sentido, la Escuela de Ginebra se aleja del formalismo ruso y del estructuralismo y centra su interés en la reconstrucción de la conciencia de un autor, mediante la búsqueda de temas recurrentes dispersos en su obra. Cuando la lectura que el crítico realiza abarca textos anteriores a los de un escritor determinado, se descubre que los temas, motivos o símbolos poseen un carácter repetitivo, evolutivo e histórico, como se puede apreciar en el estudio de Poulet acerca del círculo como configuración espacial que a lo largo de la historia ofrece un significado cambiante (Zubiaurre 64-66).

Temas espaciales son los que estudia Gaston Bachelard. El fenomenólogo francés accede en su *Poética del espacio* a la intimidad de un ser cuya alma se identifica con una morada, y cuya capacidad de forjar imágenes aparece hermanada con la memoria:

La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar, en el curso de este libro, fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo. En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundidad mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen. (2000, 35)

Y es que la imaginación opera sobre el espacio recordado y lo transforma. Porque, antes de ser arrojado al mundo y a sus hostilidades,

El ser reina en una especie de paraíso terrestre de la materia, fundido en la dulzura de una materia adecuada. Parece que en ese paraíso material, el ser está impregnado de una sustancia que lo nutre, está colmado de todos los bienes esenciales. (2000, 37)

Este espacio feliz que acoge al hombre en un bien-estar, es el que reúne a los seres protectores. De ahí que, a continuación, el fenomenólogo francés recuerde «la maternidad de la casa» (2000, 38).

Bachelard denomina a su método toponálisis, pues lo que mediante él buscan distintas psicologías y la fenomenología integradas no es la mera descripción de la casa, sino «llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar»; dicho de otra manera: el toponálisis permite «el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima» (2000, 29, 34 y 38). [También el espacio de Maurice Blanchot es el de la intimidad, pero en tanto que ámbito de encuentro entre el autor y el lector: «la obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y el poder de oír» (31)].

Junto con las intuiciones de Bachelard y sus discípulos, probablemente ha sido la Poética de lo imaginario una de las que mayor número de análisis ha inspirado. En *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Gilbert Durand procede a clasificar las imágenes simbólicas consideradas en tanto que dinámicas. El antropólogo francés sitúa su investigación en el trayecto antropológico, que define como «el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social» (43); y continúa: «el imaginario no es nada más que ese trayecto en el cual la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el cual, recíprocamente, (...) las representaciones subjetivas se explican por los acomodamientos anteriores del sujeto al medio objetivo» (44).

Sobre este presupuesto, Durand delimita los grandes ejes de los trayectos antropológicos constituidos por los símbolos mediante «el método totalmente pragmático y relativista de convergencia que tiende a localizar vastas constelaciones de imágenes, constelaciones más o menos constantes y que parecen estructuradas por cierto isomorfismo de los símbolos convergentes»(45); método que no hay que confundir con el analógico, pues las constelaciones de imágenes son semejantes término a término en dominios diferentes de pensamiento. Además, «los símbolos circulan en una constelación porque son desarrollos de un mismo tema arquetípico, porque son variaciones sobre un arquetipo»(46); en cada constelación las imágenes convergen alrededor de núcleos organizadores. Durand plantea dos regímenes de la imagen —el Diurno y el Nocturno— a partir de tres gestos dominantes: el de posición, el de nutrición y el copulativo o rítmico, que dan lugar a su vez a tres estructuras: la esquizomorfa, la mística y la sintética. Además,

considera al espacio como supuesto de la imagen, hecho éste que convierte a su investigación sobre lo imaginario en aporte válido para la crítica literaria a partir de la categoría espacial.

Quizás sea el ‘cronotopo’ bajtiniano una de las nociones más utilizadas en los últimos años por la crítica textual, pues, al expresar el carácter indisoluble de espacio y tiempo en el seno de la literatura, eleva a ambas dimensiones a la condición de protagonistas de la estructura narrativa (Garrido Domínguez, 2009).

Bajtín define el cronotopo como «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (237). Nace de la necesidad de dar cuenta del «proceso de asimilación en la literatura del tiempo y del espacio histórico real y del hombre histórico real, que se descubre en el marco de estos» (237) a lo largo de la historia. Esta relación entre lo histórico real y lo literario es, desde mi punto de vista, fundamental para la comprensión del cronotopo. De ahí que éste juegue un papel protagónico en la conformación de los géneros, como afirma Bajtín con insistencia (238).

Del breve recorrido que acabamos de realizar se desprende que los aportes a la teoría del espacio efectuados durante el último siglo son lo suficientemente significativos como para abordar un análisis de las obras literarias que tenga en cuenta la categoría espacial. Al mismo contribuyen, sin duda alguna, los intentos de sistematización recientes. Por ejemplo, el que lleva a cabo Jacques Soubeyrou como introducción a la obra colectiva *Lieux dits: Recherches sur l'espace dans les textes ibériques (XVI<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles)*, que él mismo dirige.

Bajo el título «Le discours du roman sur l'espace: approche méthodologique», Soubeyrou esboza un panorama de los estudios consagrados al espacio en Francia y en España en los años anteriores, y propone plantear el problema de esta categoría en los términos siguientes: a) la narrativa se propone, más que describir el mundo real, crear una ilusión de realidad; b) la representación de un espacio en el que se desarrolle la historia ficticia contribuye en gran parte a la creación de dicha ilusión; c) es por medio del lenguaje que el narrador, al tomar prestada del mundo real una mayor o menor cantidad de materiales, construye el espacio ficticio (este tomar prestados materiales o elementos del mundo real da lugar al ‘grado de mimetismo’); d) al estar construido en función de la acción que en él se desarrolla, el espacio ficticio se diferencia del mundo real (y entonces podemos hablar de ‘grado de desviación’); e) el espacio novelesco debe ser considerado como una categoría textual de pleno derecho, solidaria con los otros elementos constitutivos del tejido textual, como lo son el tiempo o los personajes.

La metodología propuesta por Soubeyroux se apoya en las proposiciones teóricas de Henri Mitterand, reconocibles en las tres partes en que divide su método: la primera, la elaboración de una «tipografía mimética»; la segunda, la de una «toposemia funcional» (que, a su vez, persigue el estudio semiológico del lugar, su caracterización social y/o simbólica y las reglas de funcionamiento diegético del espacio); la última, el esclarecimiento del «simbolismo ideológico» del texto. De esta manera, el recorrido por diferentes niveles complementarios (mimético, léxico, estructural, sociológico, simbólico, ideológico) permite captar las funciones del espacio y acceder a las significaciones profundas del texto narrativo.

En el ámbito hispánico, dos ensayos recientes de sistematización son el de María Teresa Zubiaurre en *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas y perspectivas* (2000), y el de Natalia Álvarez Méndez en *Espacios narrativos* (2002).

La primera de ellas tiene como objetivo el estudio del espacio en la novela realista, por lo que sus conclusiones se prestan para el análisis de las novelas de Casaccia, las cuales han sido calificadas como tales por la crítica. Zubiaurre parte de la consideración del espacio como elemento dinámico y significativo en relación con los demás componentes del texto narrativo, y se ocupa de los aspectos semiológicos y narratológicos, así como de los temático-simbólicos. Dentro de los primeros, concede especial importancia a las relaciones semánticas y estructurales del espacio con los demás componentes narrativos: esto es, con los personajes, el narrador o el punto de vista, la trama o la acción y el tiempo; además, se detiene en la presentación del espacio, en concreto en la descripción y en las funciones que cumple. En cuanto a los aspectos temático-simbólicos, articula las polaridades espaciales de Lotman (constructoras de una particular geometría espacial, abstracta en cuanto tal) con los temas o motivos en que el espacio abstracto se materializa, y que son estudiados por los que siguen la estela de Bachelard y por el cronotopo de Bajtin.

Por su parte, Natalia Álvarez Méndez, tras detenerse en la presentación del espacio y en su percepción, distingue cuatro dimensiones que todo estudio del espacio debe tener en cuenta: la situacional o la del espacio considerado como referente; la discursiva o del significante, dentro de la cual se incluye la descripción; la actuacional, correspondiente a la historia o significado; y la pragmática o de la lectura. Dentro de la tercera dimensión, la actuacional, tiene su razón de ser el estudio de aspectos tales como la relación del espacio con los personajes,

con el punto de vista o con el tiempo (el cronotopo), así como de distintas formas de espacialización que dan lugar a espacios estereotipados, semiotizados o simbólicos.

## DOS MOMENTOS EN LA LITERATURA PARAGUAYA

Si la reflexión acerca del espacio sirve de sustento a la lectura crítica que se pretende en este estudio, la descripción del contexto literario supone su punto de partida.

De ahí que antes de adentrarme en el análisis textual de las novelas areguieñas a partir de *La babosa*, dedique un capítulo a la descripción de una tradición literaria que sólo con las medidas de progreso adoptadas por Carlos Antonio López (1842-1862) comienza a cobrar forma.

De esta manera, doy cuenta de un proceso de idealización y exaltación de la realidad y el espacio contra el que la narrativa de Casaccia parece reaccionar, y que puede ser rastreado en diversos textos compuestos desde 1870 a 1955. Además, llamo la atención sobre una de las que me parecen constantes de la literatura paraguaya: la antinomia entre civilización y barbarie.

La vertiente hispanoamericana de esta dicotomía espacial puede ser identificada con facilidad desde el *Facundo* de Sarmiento, obra en la que, por cierto, se califica de bárbaro el enclaustramiento impuesto por el doctor Francia en las primeras décadas de vida independiente (1816-1840). Tres años después del *Facundo*, la antinomia se presta para la articulación de la reflexión de Juan Andrés Gelly en *El Paraguay. Lo que fue, lo que es y lo que será* (1848). El interés de este ensayo radica en haber sido publicado en los tiempos fundacionales de Carlos Antonio López, cuyo período presidencial interpreta el autor como el de la instauración de un programa civilizador en la misma línea que Sarmiento. Por desgracia, la dinámica de progreso impuesta por el fundador de la dinastía López se precipitará en el abismo de la Guerra Grande. Casi treinta años después, a punto de inaugurarse el siglo XX, Blas Garay retomará la dicotomía en el artículo *La civilización moderna y el Paraguay* (300-307): por aquel entonces, intelectuales como Arsenio López Decoud y Juan E. O'Leary prestaban su voz a una nación que no aceptaba la acusación de bárbara recibida como justificación de la contienda.

Como se ve, la consideración del espacio paraguayo como campo en el que contienen los dos términos de la antinomia civilización/barbarie llega a la narrativa casacciana con la antigüedad suficiente —abarca casi todo el período independiente— como para constituirse en componente obligado de la reflexión acerca de la identidad del Paraguay. De ahí su decisivo aporte a la configuración del Areguá de *La babosa*. Si bien la barbarie denunciada por Casaccia es la que toma forma en las continuas revoluciones que sacudieron al país entre 1870 y 1923 y, posteriormente, en los años cuarenta del siglo XX, considero que la confrontación entre los dos términos de la antinomia en el espacio aregüeño se explica acudiendo a criterios decimonónicos como los que aparecen en *El Paraguay. Lo que fue...* y en el *Facundo* de Sarmiento.

De hecho, la barbarie en la obra de Gelly acontece en el espacio aislado en que el doctor Francia convirtió al Paraguay en los años primeros de la independencia. La identificación del país sudamericano como entidad política, geográfica y social con una isla es todavía lugar común en los estudios que, desde distintas disciplinas, tienen al país como objeto. En el terreno de la crítica literaria, Josefina Plá llama la atención sobre el problema de la mediterraneidad (1972, 5-7). Con posterioridad, Juan B. Rivarola Matto denomina al Paraguay «la isla sin mar»; y Augusto Roa Bastos, «esta pequeña isla rodeada de tierra»<sup>7</sup>. Sin duda alguna, esta configuración contribuye a que el Areguá de las tramas casaccianas se convierta en un espacio para la barbarie y, en último término, en una realidad carcelaria.

Figura principal de las novelas aregüeñas de Casaccia, como antes en los textos del período de idealización, es la mujer. La imagen que de ésta se ha ido formando a lo largo de la historia se fundamenta en la peculiar relación entre varón y mujer, no sólo en el ámbito de la sexualidad, sino también en el del trabajo. La denominación Paraíso de Mahoma o País de las Mujeres, que en diversas épocas ha recibido el Paraguay, es muestra suficiente del papel de la figura femenina en la formación de la identidad<sup>8</sup>. Las visiones, sin embargo, son distintas, según

<sup>7</sup> Denominaciones recogidas por Langa Pizarro (2001a, 313).

<sup>8</sup> Sobre el papel de la mujer desde los tiempos de la colonia, y sobre su contribución a la formación de la identidad, se puede consultar el estudio de Bárbara Potthast-Jutkeit *¿Paraíso de Mahoma o País de las mujeres?* (1996). En él, la autora se sumerge en la peculiar relación entre el varón y la mujer establecida desde los inicios del mestizaje hispano-guaraní, así como en el fenómeno de la poligamia y del concubinato, y en el aporte considerable que para la economía paraguaya supuso el trabajo de la mujer hasta bien entrado el siglo XX.

se interpreten los contenidos que la memoria guarda: así, los textos del período anterior a la narrativa de Casaccia van a llevar a cabo una idealización de la mujer, paralela a la que acontece con el espacio; no así las novelas de nuestro autor, las cuales, como ya apunté más arriba, presentan un mundo ficticio problemático, fruto de una subjetividad desencajada. En él, la dependencia de la mujer con respecto al varón se convierte en un indicador más de la barbarie.

En otro lugar<sup>9</sup> me demoro en los textos poéticos y narrativos cuya lectura simultánea da cuenta del porqué y de los rasgos fundamentales del proceso que idealiza y exalta el espacio de la nación. Si en estas páginas presento un primer acceso a tales textos es porque su estudio me parece de suma importancia para entender la concepción del espacio en las novelas que centran nuestro interés. En efecto, y como decía más arriba, gran parte de la crítica ve en Casaccia el polo opuesto de una visión enaltecida y hasta paradisíaca de la realidad paraguaya. A esta postura se suma Feito cuando afirma que

Casaccia rompe los moldes iniciales para caer de inmediato en la categoría siguiente, donde se yergue como un iniciador, como figura dominante ya desde 1938 con su libro de cuentos *El guajhú* en el que despoja al nativo de su tierra, de ese disfraz paradisíaco y vitalmente inerte en que se encontraba sumido por el paternalismo histórico-literario al uso. El mismo título del libro (guajhú-aullido) es un preludio de lo que vendrá después: *La babosa*, en 1952, donde el escritor se acercó al paraguayo con el escalpelo en mano para removerle las más reprobables simas de su alma. Por eso, la aparición de esta novela determinó que el paraguayo nacionalista se sintiera herido y vejado, porque con ella, nos dice Casaccia, aventó esos mitos tras los cuales ocultaba el paraguayo una realidad que lo acosaba. (33).

La cita es larga, pero da pie para la justificación de esa lectura crítica: si la literatura casacciana puede entenderse como un rompimiento con ese «disfraz paradisíaco», se hace necesario un estudio del proceso que lleva a la configuración de un espacio idílico en la literatura paraguaya. Sólo así podrá entenderse

---

<sup>9</sup> Me refiero a *Idealización y exaltación del espacio paraguayo: de 1870 a 1955*, de próxima aparición. El lector español puede acceder al esquema argumental de esta obra en el artículo Regreso soñado al Paraguay: memoria, mirada, identidad, publicado en el n° 104 de *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, de marzo-abril de 2006. En cierto modo, este artículo se encuentra ya esbozado en otro publicado en noviembre de 2005 en el suplemento cultural del diario *Última Hora* de Asunción: El Paraíso es frágil.

en su justa medida el alcance de tal ruptura. Por otra parte, no se puede olvidar que algunos elementos de esta idealización aparecen de manera recurrente en las tramas de las novelas aregüeñas de Casaccia, por más que los fines con que son utilizados no son ya los mismos que en la producción anterior a él.

Una vez planteadas las premisas anteriores, este trabajo se propone analizar el espacio en las novelas cuya acción se sitúa en Areguá, publicadas por Gabriel Casaccia a partir de 1952. En ellas, el habitar de los protagonistas en la villa cercana a Asunción aparece desde el primer momento como forma de posesión traumática del contorno, tal como plantea Aínsa en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. De esta manera, la visión espacial propuesta por Casaccia supone una ruptura con la que hasta ese momento había sido la tradición literaria del Paraguay. Este hecho, sin duda, supone uno de los rasgos fundamentales de la modernización de la narrativa paraguaya.