

Ponencia para el IX Encuentro de Arte, Creación e Identidad Cultural en América Latina / 15 y 16 de Octubre de 2009, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

NOTAS SOBRE LA NOVELÍSTICA DE GABRIEL CASACCIA, UN ESCRITOR MALO

Carla Benisz (UBA)
Mario Castells (UNR)
2009

La épica nace cuando los hombres se desplazan y desafían a los dioses: ¿vas a viajar conmigo a Troya o te vas a quedar cerca de las tumbas en Argos y Tanagra? La primera victoria del hombre sobre los dioses es obligarlos a acompañarlo a Troya, obligarlos a viajar. La épica nace de esta peripecia. El mito –nadie, entre nosotros, sabrá esto mejor que Juan Rulfo- permanece junto a las tumbas, en la tierra de los muertos, guardando a los antepasados, viendo que se queden quietos. Pero por su carácter mismo de viaje, de peregrinación, la épica es la forma literaria del tránsito, el puente entre el mito y la tragedia.

CARLOS FUENTES, "La Ilíada descalza", Liminar a *Los de abajo*, de Mariano Azuela

Creo que somos una colectividad en peregrinación. (...) En mis novelas, este mito de la peregrinación, de un país en peregrinación, se da a través de muchos episodios que conformaron una especie de ciclo ritual que se repite constantemente. Porque el hecho mismo de ser una isla, condena a que nuestra peregrinación en busca de la tierra perdida, que es uno de nuestros mitos esenciales, el *yvy marane'ý*, no pueda atravesar el horizonte, puesto que somos una isla rodeada de tierra. Estamos condenados a dar vueltas al rededor de nosotros mismos. Y entonces cada peregrinación se vuelve no solamente religiosa sino trágica... en el sentido de los trágicos griegos, incluso.

AUGUSTO ROA BASTOS, *El portón de los sueños*, film de Hugo Gamarra Etcheverry

1- Cinismo épico-trágico

"En la épica –dice Wolfgang Kayser, y su juicio se aplica sin duda a la novela, una de sus formas- la narración sirve para crear un mundo" (Kayser 1961: p. 563). El Paraguay ha vivido siempre la tragedia agónica de su propia geografía política, y en el caso de la novelística de Gabriel Casaccia, esta epicidad construye más bien un inframundo, un cerco imposible de trasponer, y el lector, desde cualquier abordaje y ya en la primer página, siente entre él y el mundo de su saga, la interpolación de ese determinismo trágico.

Observando, pues, en qué elementos estriba el efecto artístico de esta obra, el primero que se ofrece es la descripción detenida y exacta de un ambiente geográfico, natural y cultural cuyo máximo exponente se manifiesta en la irrupción de Areguá como anti-aldea mítica o más bien caja de resonancia de un teatro de la crueldad ordinario y fatal. Pero este entramado de descripciones realistas, esta fidelidad admirable con la que Casaccia representa tipos y paisajes, tampoco es lo que más se fija en la mente del lector. Su obra registra, como dice Feito, "el devenir diario que la nutre frente a lo cual el autor reacciona como si fuera un cronista" (Feito en Casaccia 1996: p.9) O como asevera Pérez-Maricevich: "instala en la narrativa de su país el objetivismo en la configuración del mundo novelístico, (objetivismo que él logra en función de su personal distanciamiento irónico con respecto a lo que narra)" (Plá y Pérez-Maricevich 1969: p. 7). Y lo imaginativo se nos presenta "en una aguda percepción de movimientos, procesos o estados psicológicos (...) Es decir, que el paisaje o la realidad circundante no domina a los personajes" (Feito en Casaccia, *op. cit.*). Y si bien es cierto que se inclina a producir una literatura en algún aspecto costumbrista, por cuanto trata de reflejar en forma colectiva las preocupaciones sociales de su pueblo, no lo hace para destacar aspectos pintorescos o críticas morales en el sentido que lo hacen las

novelas pedagógicas como Doña Bárbara o Don Segundo Sombra, para mencionar dos ejemplos arquetípicos. Ese costumbrismo se entiende como medio para llegar a la dimensión que finalmente persigue Casaccia. Areguá trasciende socialmente, e incluso políticamente, sus límites para transformarse en una alegoría, pero además –y por sobre todo- sus personajes hacen carne esa realidad para situar la obra en la dimensión que efectivamente le interesa a Casaccia, la dimensión moral del hombre.

Por eso no es posible definir el sentido de sus novelas sin reflexionar primero sobre la identidad y funciones del narrador. La genialidad de este escritor no es meramente técnica, antes al contrario,

es claro que la innovación del punto de vista traída por (él) a la ficción paraguaya vino acompañada de correlativos avances –estructura, estilo-, pero estos progresos acaso sean menos importantes que el enfoque realista-crítico bajo cuyas coordenadas mentales fue captado el hombre según se manifiesta en su propio nivel concreto de existencia. Es decir: ya sumido en la conciencia mítica; ya en la elementalidad natural de una inmoralidad inconsciente y rutinaria; ya, finalmente, hundido angustiosamente en la conciencia disociada por la crisis (Pla y Pérez Maricevich 1969: p. 8).

Sin tratar de excusar a su obra ante el tribunal del arte autónomo, diremos que lo fundamental reside en la "idea moral" (cinismo o etapa superior de la ironía), que ella misma comporta.

Nuestro escritor es, sin dudas, un moralista cuyo mensaje "formula, por un lado, a través de un exhaustivo estudio de las pasiones y, por otro, en virtud de una iluminación crítica de las condiciones socioeconómicas como factores determinantes de las corruptelas que denuncia" (Rodríguez-Alcalá 1968: p.48). De resultas, se puede añadir que la trama moralista y en sí misma no estética que desarrolla en sus novelas, contribuye al resultado estético de la misma. Vale decir, lleva a cabo

un vibrante análisis de caracteres (socio-político / psicológico-existencial) a partir del cual y progresivamente, va desquiciando la realidad nacional de sus diseños estereotipados, hasta convertirla en una búsqueda alienante, perpetua, estéril si se quiere, pero humanamente comprometida con ese contradictorio habitante de la tierra que siempre ha sido el hombre paraguayo (Feito, *Ibíd.*: p. 8).

2- La travesía como despojo. Breve recorrido por *La Babosa*.

Dentro de esa dimensión moral, ocupa protagonismo el relato del escepticismo. Éste se mide con el reflejo en el espejo de una Edad de oro, cuya distancia permite calcular la decadencia del presente. Añorando siempre el pasado, la travesía como motivo épico pasa –en las novelas de Casaccia- a la migración como condición trágica del exiliado o del *koygua* que no consigue en ella el rito formativo del héroe porque esa distancia, antes que formación, constituye un despojo. Valle-Inclán explicaba al héroe del género que él creó, el *esperpento*, en términos de una dialéctica entre dos planos: la ironía, la burla y el grotesco, por un lado, y la heroicidad trágica, por otro. Los personajes de Casaccia, por su parte, parecen descender todavía algunos círculos más en el infierno. Si Valle situaba a

su héroe dentro de un mundo moderno que se burlaba de él porque ya no tenía cabida en la modernidad, Casaccia mira a sus criaturas desde mucho más arriba porque desprecia incluso de esa Edad de oro (liberal, por cierto) que añoran y con cuyo regreso sueñan; la idealización reaccionaria del pasado se desnuda de todo su artificio a medida que avanza la saga aregüeña hasta llegar a *Los Huertas*, novela en que la decadencia de los personajes no reconoce ya ningún tipo de salida, ni siquiera la alternativa interiormente corrompida de la guerrilla que acontece en *La llaga*.

La travesía entonces demuestra fundamentalmente la falta de fe en el individuo. Ramón Fleitas en *La Babosa* le pone el cuerpo a este despojo. Antonio Cornejo Polar -en el contexto de la novelística de José María Arguedas, pero extensible aquí- afirma "que el migrante estratifica sus experiencias de vida y que ni puede ni quiere fundirlas porque su naturaleza discontinua pone énfasis precisamente en la múltiple diversidad de esos tiempos y espacios" (Cornejo Polar 1996: p. 49). El *koygua* es, por su parte, un migrante que ha traspasado la frontera entre el campo y la ciudad; este pasaje resultó tan violento para Ramón que no ha sabido reconciliarse con el medio en que se mueve ya que conservó sus experiencias campesina y urbana como ejes opuestos sin posibilidad dialéctica y, por ende, su misma personalidad quedó escindida: en la ciudad sufrió el complejo de ser conocido como "un tal Ramón de Itacurubí", mientras que su estadía en Areguá se le presentaba como una cárcel que le hace añorar Asunción.

Ahora bien, incluso el pasaje del migrante está bastardeado por la lógica de la novela, porque la dicotomía entre el campo y la ciudad, sobre la que se recostó parte de la crítica, demuestra ser finalmente una de las falacias con las que se alimenta el imaginario social de la pequeño-burguesía asuncena para reconstruir una estratificación y una jerarquía que la acerque a esa Edad de oro, pero que, en términos objetivos, es una jerarquía que sólo reconoce la inestabilidad de los cambios políticos. La imposible conciliación entre dos realidades que se entienden antagónicas, fragmenta al sujeto y esta fragmentación no reconoce siquiera el derecho de la angustia como tragedia moderna sin que medie el escepticismo y la distancia irónica del narrador, para quien esa travesía se configura sobre una geografía artificial, en la que Areguá y Asunción no son espacios opuestos, sino reflejos complementarios del mismo proceso.

Areguá, "esa especie de géiser del subconsciente del autor, espacio físico y a la vez simbólico" (Feito, *op. cit.*: p. 9) es la *alegoría* que corporiza y poetiza un concepto abstracto y, por sí mismo, poco poético, la evocación mágica de lo inefable e inaccesible en la vida del mundo y del alma con medios poéticos. Mas, por otra parte, ese aspecto progresivo no puede suprimir la voz sentenciosa del autor. Y uno siente la tentación de aseverar que el Infierno como espacio que corporiza y poetiza algo imposible de expresar, necesita (Rulfo solucionó esto con un personaje vacío como es Pedro Páramo y Dante, al contrario, con Virgilio) indefectiblemente de un guía turístico, sea cual fuere el traje gracioso o la capa majestuosa con el que disfrace la realidad.

Complementariamente, como señala Feito, los personajes constituyen otro de los elementos estructurales de esta obra, y aunque la presencia del autor demiurgo es visible en el desarrollo de toda la novelística casacciana, principalmente en los comentarios y juicios que hace acerca de los personajes y de los hechos narrados (a veces usando la voz propia, otras la de algún personaje), nos quedan dudas de que no tengan vida propia. No hay -y en esto discrepamos con Feito y por extensión con Lukács- agonista problemático alguno que busque en un mundo degradado, valores auténticos. La saga rebosa bovarysismo, babosismo, lo cual se condice con la elección de un sujeto social particular, la pequeño-burguesía paraguaya, pueblera, decadente, de tipos humanos regodeantes en la infamia.

A esta moral de la burguesía en decadencia, se la combina con sus rasgos característicos, la otra moral, que es su sombra rebelde, y en un sentido su verdadero rostro, la moral de los sectores desplazados, la moral lumpen o espontaneísta. Ahora bien, la moral de los márgenes, aunque relegada a un segundo plano o directamente silenciada, se erige sin embargo como eje necesario para la configuración de esa pequeño-burguesía. De modo que un recorrido por los márgenes nos resulta imperativo para terminar de comprender al sujeto casacciano. Encontramos diferentes tipos de marginación. En esto probablemente sea *La Babosa* la novela que nos ofrece el universo más complejo en términos de estratos sociales. La novela se publica en 1952, dos años antes del comienzo de la dictadura de Stroessner. Este dato cronológico, junto con el apetito de Casaccia por las novelas en clave, explica una de las diferencias fundamentales de *La Babosa* respecto de las siguientes novelas –ya inscriptas en el stronismo-: el hecho de que aquí el drama sea fundamentalmente social, mientras que en las siguientes, la tragedia pequeño-burguesa por el ascenso social compartirá el protagonismo (hasta casi ser desplazada) con los avatares de la política paraguaya contemporánea.

En *La Babosa*, la política no aparece en primer plano, sino mediada por las conductas y las relaciones sociales de los personajes. La hibridez que define a los personajes en términos de clase y el continuo pasaje entre diferentes espacios sociales son consecuencia de que todavía existe la posibilidad ilusoria de cierto dinamismo social, mientras que las novelas posteriores van a tender cada vez más al estatismo en las estratificaciones. Este estatismo se explica porque la represión de la dictadura de Stroessner -y su correlato en la clave del mundo ficcional, el general Alsina- impone un nuevo ritmo social. La consolidación de la dictadura en el poder apaga cualquier intento de alteración –subversiva o no- del orden, haciendo del Paraguay un escenario como el que Elvio Romero describió con el oximoron de “paz terrible”. Ésta es la imagen de la patria mediada por la experiencia del exilio, el aislamiento, la memoria y el descreimiento de cualquier alternativa, que hicieron de Casaccia el pintor de un Paraguay sin futuro.

Como dijimos anteriormente, los sectores desplazados reconocen cierta heterogeneidad que impide amalgamarlos sólo por su condición subalterna. Al contrario, son diferentes los criterios a partir de los cuales se recorta lo marginal.

En Asunción, encontramos la veta lumpen en Willy Espinoza. Espinoza se mueve en los intersticios del mundo burgués, al cual quiere pertenecer, con el que interactúa y por el que siente a la vez rechazo y envidia. Aunque sus mínimas contradicciones no se recubran de la profundidad de los personajes más elaborados de la novela, su deambular entre estratos y espacios funciona como impulsor necesario del argumento. Este impulso se produce a partir de la irrupción de este lumpen urbano al mundo campesino, que -en términos generales- no produce ninguna catástrofe moral, porque ambos espacios están igualmente viciados, pero esta irrupción sí se presenta como corruptora en relación con el único sector que escapa de la condena moral de Casaccia, la del campesinado devenido servidumbre. Las campesinas que Willy y Ramón seducen, tanto en Asunción como en Areguá, hijas de las reducciones, sobreviven en la servidumbre doméstica hilando la cotidianeidad del hogar burgués, como los pequeños engranajes anónimos del mecanismo social, y también -en tanto alegoría de lo social- de la trama novelesca.

Es así como dentro de ese cono de sombra, que resulta del reflejo en el espejo de la Edad de oro burguesa, se dibuja esta servidumbre sin voz, pero cuya oscuridad surge como una presencia cuestionadora. Paulina, Rosario y Pilar, en su sometimiento desinteresado, son ejemplos de una conducta radicalmente opuesta a la que predomina en la novela; en esta conducta elegimos encontrar el eje cuestionador de esa visión burguesa. Decimos que se trata de una elección porque, a diferencia de los desclasados de Roa Bastos, Casaccia deja a los de sus novelas en un mundo de silencios, no se constituyen como un sector antagónico acabado, ni se explicita la lucha; son personajes sin voz, sin profundidad ni matices, que sólo parecen cumplir una función: la de materializar en sus cuerpos la condición de dominio de sus patrones. Paulina -la sirvienta de Ramón- no demuestra introspección, voluntad ni deseo, sólo la conocemos a través de aquél como su sirvienta, amante y concubina. Sin embargo, nuestra elección se justifica porque esta dominación esconde también una dependencia; la situación inestable y decadente de la pequeño-burguesía impele a los patrones la necesidad de construir un espacio de poder dentro del cual configurar sus subjetividades, aunque fracasen repetidamente. Si por un lado, las patronas emplean a las jóvenes campesinas como sirvientas para mantener parámetros de clase. Por otro, existen también pequeños desvíos respecto de esta lógica: Ramón usa a Paulina para vengarse de la familia de su mujer, Willy seduce a Pilar para robar las joyas de Clara; estos pequeños actos rebeldes no modifican -no pretenden hacerlo verdaderamente- ningún orden, ni mucho menos plantean un estricto enfrentamiento en términos de clase, pero precisamente su ambigüedad desnuda lo artificioso de las jerarquías y la veta dominada, el campesinado silencioso, muestra pasivamente el fracaso y las debilidades del ascenso social.

Ahora bien, el campesinado de Casaccia, silencioso y pasivo, no constituye más que uno de los elementos con los que se topan los personajes casaccianos en su travesía hacia el despojo. Ellos mismos no podrían ser nunca sujetos de esta travesía porque aparecen ya despojados de antemano, y despojados incluso del

elemento fundamental que forma al sujeto en la literatura, la voz, la lengua. La presencia del guaraní en las novelas de Casaccia es escasa y marginal, de ahí también la ausencia de la cosmovisión mítica y comunitaria que subyace a la lengua. Sin lengua y sin mito, ergo, sin ritual, las comunidades vencidas aparecen aquí sólo desde la dimensión de su derrota y sometimiento a la tragedia individualista burguesa.

3- El suicida y el héroe. La versión de *La llaga*

De resultas, la rebeldía del héroe casacciano consiste en llevar los principios burgueses y pequeñoburgueses hasta sus últimas consecuencias. Y en esto Casaccia aúna criterio con los existencialistas, con las lecturas sartreanas tan en boga en su tiempo. La libertad individual como opción es una de las categorías morales principales del existencialismo, es decir, el principio de hacer lo que uno quiera. La satisfacción de las necesidades más primarias, lo inmediato, que es la otra reivindicación, la vida, la existencia. El individualismo es la tercera categoría. Pero al contrario de los existencialistas que reivindicaban un amoralismo propio de su desclasamiento (ya que poner como suprema norma el satisfacer y optar individualmente es eliminar el elemento fundamental de toda moral, la relación de necesidad entre el grupo y el individuo que forma parte de él), Casaccia era un moralista burgués pleno, orgánico diríamos si la palabra no estuviera tan cargada. A lo cual se le suma el "fadismo" determinista de su visión del mundo. Mundo donde no hay espacio para la solidaridad ni mucho menos para nada trascendental. Lo que empuja a epilogar que cuando la libertad no existe, "vivir no es difícil, lo terrible es tener que vivir rodeados de seres humanos" (Casaccia, *La babosa*, 1996: p 10).

El suicidio surge entonces como la única posibilidad heroica porque sería la forma en que el sujeto hace uso de su libertad para contrarrestar el proceso de despojo y decadencia en el que irremediamente caen los personajes casaccianos. Esta es la forma en que se presenta en un personaje lateral de *La babosa*, Salvado, que fechó su muerte y entiende la vida sin recostarse en el peso de la fatalidad que, en la mayoría de los personajes casaccianos, es la explicación última de sus actos. La otra variante del suicidio es la que lo explica como herencia familiar y es el caso que encontramos en personajes como Atilio (*La llaga*) o en Casimiro y Adelina Huertas (*Los Huertas*). De todos modos, el suicida siempre opta en función de escapar de la realidad opresiva del mundo aregüeño; su acción última –su muerte– constituye paradójicamente su única elección vital o, al modo de decir sartreano, hace uso de su libertad dentro de su determinación.

La fatalidad reconoce diferentes formas, pero siempre es síntoma de la concepción verticalista con que los personajes entienden su realidad. Y esta concepción ya no se rige por un mandato trascendental, sino que es básicamente histórica. El verticalismo está en las relaciones sociales, en el intento de reconstruir jerarquías artificiosas (entre campesinos y capitalinos o –casi respectivamente– colorados y liberales), en una estratificación que se ha sedimentado durante toda la historia paraguaya; estratificación que se considera inalterable y que sustenta

una idea de poder proyectado siempre en el autoritarismo. Con respecto a esto último, el ejemplo paradigmático se presenta en *La llaga*. La victoria liberal del Chaco es desacralizada en la figura de Matías Balbuena, no tanto por la decadencia de su presente, sino porque no representa una alternativa verdadera al autoritarismo que se quiere derrocar. Se trata más bien de un cambio nominal en el poder, de un dictador por otro. Casaccia no solo sitúa la razón de la decadencia en la dictadura gobernante (Stroessner/Alsina), sino que descrece también de la alternativa que se considera superadora.

Es en este contexto en el que se desarrolla un duelo implícito entre dos personajes, Atilio y Balbuena, el suicida y el héroe. A través de ellos, se puede ver el *esperpento* que Casaccia realiza en su obra, porque lo que subyace en las configuraciones de estos personajes son los parámetros clásicos del héroe trágico y del héroe épico pero no sólo situados en una realidad desacralizante, sino que alterados en el sujeto mismo porque la concepción de hombre del realismo casacciano es incapaz de cualquier tipo de idealización heroica. Sin embargo, el objetivo de Casaccia no hay que buscarlo en la antigüedad, al contrario, el objetivo es inmediato y es el de desacralizar toda una retórica que había hecho de la historia del Paraguay una épica. La elección del autor es clara. Él trastoca los valores otorgándole heroicidad al suicida; en las mismas palabras de Balbuena encontramos la alteración: "Yo he peleado en la guerra del Chaco y en las revoluciones y, sin embargo, reconozco que no tendría valor para pegarme un tiro" (Casaccia, *La llaga*, 1964: pp. 60-61). La *virtus* constitutiva del guerrero, cuyo carácter viril tiene una importancia protagónica en la literatura paraguaya, pertenece a la dimensión del suicida, en este caso, Atilio, un adolescente con una iniciación incompleta y anclado en la infancia en tanto no puede escapar del erotismo que irradia sobre él su propia madre.

La única posibilidad de elección parece ser la de fechar la propia muerte. El vía crucis del capítulo final, en el que Atilio deambula por el pueblo, muestra esta elección como única salida de la cárcel aregüeña y de una temporalidad circular que parece inquebrantable de otra forma.

4- A modo de coda. Ramón Fleitas / Gabriel Casaccia: los exilios del escritor en el Paraguay

La primera impresión que arroja la lectura de la narrativa de Gabriel Casaccia, como señalamos a lo largo de estas notas, es que se trata de una escritura descuidada que, sin embargo, se salva a sí misma por la magnificencia de sus tópicos. Bella arquitectura dañada, entonces, por el descuido o por los agentes nocivos del "mal gusto", por un lado. Mas por el otro, metáfora criminal perfecta que aglutina en una contra aldea-mítica que actúa como "Pandora box", el incesto, la violación, el chisme y la maledicencia, el robo, la hipocresía y la muerte en un amplio abanico de estúpida ordinariez. "Un gran escritor que escribía mal"... y no es casual, por lo tanto, la referencia a la frase con que se le persiguió a Arlt pues nos sirve de leit motiv para la reflexión. Aún más cuando se nos tiende como un puente la constante apelación de Casaccia en sus novelas a esos artistas

frustrados por la mediocridad y la pereza, como es el caso de Ramón Fleitas en *La babosa* o Gilberto Torres en *La llaga*.

Lo cierto es que esta tragicidad de la historia paraguaya atraviesa de cabo a rabo toda creación artística y condena al escritor a la incomunicación con su público nacional. Desconexión que en el caso de Casaccia incluyó incomunicación y desconexión con el pueblo de la diáspora, tanto cultural como políticamente. La alienación ética, que es otra de las formas de la censura, fue combatida de manera consecuente por él, de allí la preponderancia de la figura de estos artistas o pequeño-burgueses semi-intelectualizados. Desde este punto de vista, discrepamos con Raúl Amaral cuando afirma que "en los personajes de Casaccia la soledad no es indicio de fortaleza sino de rebelión" (Amaral p. 224). La rebelión no tiene lugar en el mundo que dibuja Casaccia. Su nihilismo no encuentra heroicidad ni siquiera en el artista exiliado, porque para éste el arte constituye una táctica en su carrera de posicionamiento social.

Con la oscuridad de su sarcasmo, Casaccia desnuda las falsas pretensiones de *l'art pour l'art*, no –desde ya- proponiendo una salida revolucionaria, impensable dentro del mundo irredimible de su obra, sino desnudando el utilitarismo ruin con que mide la profesionalización del escritor. Y nos dice además que cree "con Sartre que el escritor debe estar dentro de su época y vivir su momento histórico", agregando 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" (Mendez Faith 1985: p. 63). La máxima sartreana por antonomasia: "*l'enfer c'est les autres*" se magnifica de modo exorbitante en el entramado aregüeño. Y Ramón Fleitas se presenta otra vez como el personaje paradigmático de toda su obra:

Ramón, que no era tonto, se daba cuenta de que todavía le era necesario andar un largo trecho para dejar de ser ante las relaciones de Adela "un tal Ramón Fleitas, de Itacurubí de la Cordillera". Para otros, que habían leído algunas de sus poesías, publicadas en el encabezamiento de las crónicas sociales, y que no entendían nada de versos, era un brillante poeta. (Casaccia, *La Babosa*, 1966: p. 13).

La poca fe en el sujeto se extiende hacia su poca fe en la función intelectual del artista en la sociedad. La realización artística queda en un segundo plano respecto del encumbramiento social individual. El artista no supone ningún tipo de rebelión, sino que se orienta hacia la adaptación exitosa a un mundo que aborrece porque no pertenece a él; la rebelión en todo caso es una expresión del resentimiento pequeño-burgués y no odio de clase y –sabemos- sin odio de clase, no hay revolución. Precisamente, el mundo de Casaccia es un mundo sin revoluciones, sin aristocracia –decadente- y sin sujeto revolucionario –ausente-; ergo, un mundo donde también la literatura y –en consecuencia- la función del escritor, pierden su épica.

Introvertido, tímido, melancólico, Gabriel Casaccia experimentó durante toda su vida una intensa soledad interior, una "nostalgia terrible" por su pasado infantil en Areguá. En 1954 le confesó a su hermano Carlos Alberto en carta desde

Posadas: "He traído de allí una nostalgia terrible de todo lo que dejé, y que, quizá con dos o tres cosas más, sean las fuertes y únicas raíces que me atan profundamente a la vida, a mi vida a través de otras vidas. Desde luego, se vive por dos o tres cosas, o para dos o tres cosas" (Feito 1977: p. 64). "Me parece -agrega la carta de Casaccia- que soy un pobre sentimental, o más bien un hombre de dos o tres sensaciones, de dos o tres recuerdos. Ni siquiera creo que soy un ser de razonamiento ni sentimiento, sino un ser que tiene cuatro sensaciones adheridas permanentemente, tenazmente a la piel, y ese moho no desaparece ni envejece por más que pasen los años" (*Ibíd.*). Por último, finaliza diciendo: "Esta nostalgia que me hace doler el alma, la experimento cada vez que vuelvo de allá" (*Idem*). Roa Bastos, el mejor intérprete de esta patología endémica del campo intelectual paraguayo, la frustración, afirma que:

el escritor es un pez raro en Paraguay; un pez parlante y anfibio que ama «la tercera orilla del río», el perpetuo exilio del forzado a remo del cuento de Guimaraës Rosa. La lengua es este río y su palabra el remo de su viaje sin destino, pero también sin rescate posible (Roa Bastos 1991: p. 86).

De ahí, el estilo de la escritura casacciana. Porque el "mal gusto" de su prosa se opone a la retórica romántica con que se ha querido embellecer la historia paraguaya; esta oposición fue tan efectiva en su momento que con *La Babosa*, Casaccia se ganó la estigmatización de escritor antinacional. Una línea resume el diagnóstico: Casaccia no encaja. En un contexto en el cual la idea de la patria se sigue alimentando de epicidad, Casaccia la reduce al mundo de la pequeña burguesía y de la aristocracia decadente. Pero además, la presenta con un realismo y una estructura lineal que recuerdan la novela burguesa decimonónica, y que resultan anacrónicos en el umbral de lo que será el *Boom* de la nueva novela latinoamericana. Ese realismo –sin embargo- es la estética más acorde al universo que Casaccia quiere representar, el Paraguay estático de sujetos sumergidos en el individualismo, sin Edad heroica de la cual extraer sus mitos, ni revolución que se erija como paradigma futuro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Corpus:

- Casaccia, Gabriel (1952) *La babosa*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.
- ----- (1952) *La babosa*, Asunción, El Lector, 1996. Prólogo de Francisco Feito.
- ----- (1963) *La llaga*, Buenos Aires, Kraft, 1964.
- ----- (1963) *La llaga*, Asunción, El Lector, 1998. Prólogo de Francisco Feito.
- ----- (1966) *Los exiliados*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

- ----- (1966) *Los exiliados*, Asunción, Criterio, 2005. Prólogo de Nila López.
- ----- (1981) *Los Huertas*, Asunción, El Lector, 1996. Prólogo de Raúl Amaral.

Bibliografía:

- Amaral, Raúl (1984) *Escritos paraguayos*, en <http://www.bvp.org.py/>. Edición digital corregida y aumentada por la BVP basada en la edición Mediterráneo (1984), la edición de Distribuidora de Quevedo (2003) y en fuentes del autor.
- Bareiro Saguier, Rubén (1990) *De nuestras lenguas y otros discursos*. Asunción, Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, Biblioteca de Estudios Paraguayos, Volumen 34, 1990.
- Cornejo Polar, Antonio (1996) "Tradición migrante e intertextualidad: el caso de Arguedas" en *Celehis*, nº 6-8, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Cornejo Polar, Antonio (1979) *La novela peruana*, Lima, Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" / Latinoamericana Editores, 2008.
- Feito, Francisco (1977) *El Paraguay en la obra de Gabriel Casaccia*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1977.
- Kayser, Wolfgang (1954) *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredós, 1961.
- Mendez-Faith, Teresa (1985) *Paraguay: novela y exilio*, New Jersey, SLUSA, 1985.
- Peiró Barco, José Vicente (2001) *Literatura y sociedad. La literatura paraguaya actual (1980-1995)*, Madrid, UNED, Facultad de Filología, Tesis Doctoral, 2001. Biblioteca Virtual "Miguel de Cervantes".
- Plá, Josefina y Pérez-Maricevich, Francisco (1968) "Narrativa paraguaya (Recuento de una problemática)", *Cuadernos Americanos*, Volumen CLIX, año XXVIII, nº 4, Julio-Agosto, 1968.
- Rama, Ángel (1984) *Literatura y clase social*, Mexico, Editorial Calypso / Folios Ediciones, 1984.
- Roa Bastos, Augusto (1991) *Antología narrativa y poética*. Documentación y estudios. Barcelona, Suplementos de Revista Anthropos, 25, Abril-Mayo. Presentación y selección de textos de Paco Tovar.
- Rodríguez-Alcalá, Hugo (1968) *Literatura paraguaya*. Buenos Aires, CEAL, 1968.
- Vallejo, Roque (1987) *La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional*, Asunción, Editorial Don Bosco, 2002.
- VV.AA. (1976) *Nueva novela latinoamericana I*, Buenos Aires, Paidós, 1976. Compilación a cargo de Jorge Lafforgue.