

**El primer grito aregüeño.  
Acerca de *El guajhú* y el realismo errante de Gabriel Casaccia.**

Carla Benisz (UBA-CEALC)

Los críticos de la literatura paraguaya suelen coincidir en que la Guerra del Chaco (1932-1935) tuvo como consecuencia –en el plano intelectual- una toma de conciencia crítica de la nacional. Si bien la experiencia bélica no se trasladó a un vasto corpus literario (como sí sucedió en la literatura boliviana), en los años posteriores, en la literatura paraguaya acontece un giro en relación con los paradigmas estéticos e ideológicos. Durante las primeras décadas del siglo XX, la producción intelectual se aboca a los géneros ensayísticos e históricos, los aportes literarios escasean o tienden hacia una orientación “conservadora-idealizante”, en palabras de Teresa Méndez-Faith (1985), es decir, la apropiación de la realidad paraguaya para su posterior reelaboración estética estaba dominada por patrones de exotización, que como toda literatura costumbrista, resulta en la visión tranquilizadora y esquemática del color local.

Tras la Guerra del Chaco, estos esquemas comienzan a ser problematizados y ya hacia la década del 40 surge el primer gran mojón en el campo literario paraguayo: la renovación poética liderada por Josefina Plá y Hérib Campos Cervera. Sin embargo, el drenaje de escritores vuelve a atrofiar el campo intelectual con la Guerra Civil del 47, la inestabilidad política que marca entonces al Paraguay y el establecimiento de la dictadura de Alfredo Stroessner en el 54. Con las obras más importantes del siglo XX publicadas y producidas en el exterior y con Buenos Aires como un foco de irradiación de la literatura paraguaya, vemos cómo el exilio masivo de intelectuales bifurcará a partir de entonces la literatura del Paraguay, obliterando la conformación de un sistema literario, de una literatura nacional, como urge aún hacia fines de los 80 Roa Bastos (1991: 100).

Dentro de este marco, es particular la situación de Gabriel Casaccia. Deja el Paraguay ya en 1935 (aunque retornará aleatoriamente hasta el 52) y publica prácticamente toda su obra en Argentina. Se destaca la aparición en 1938 de la colección de cuentos *El guajhú*. A contracorriente del campo intelectual asunceno, la publicación se distancia del foco de ebullición del 40 al mismo tiempo que se anticipa a la narrativa paraguaya del exilio que se suele datar a partir de la década del 50 (Méndez-Faith 1985). Pero su situación excéntrica se repite también años más tarde dentro de la comunidad de exiliados paraguayos en Argentina, respecto de la cual permanece apartado y que recibieron como “el efecto de una bofetada” –según las palabras de Carlos Martínez Gamba (1969)- su novela de 1966, *Los exiliados*. Reacciones como ésta ante las novelas de Casaccia son consecuencia de lo revulsivo de su universo narrativo, que circula por los límites de una cotidianeidad ruin, en la que la tragedia desconoce cualquier motivación heroica y se explica por las pasiones enfermizas y obsesiones egoístas de los personajes. Esta comunidad sin redención posible no pretende –sin embargo- un cuadro panorámico de la sociedad paraguaya, sino que se enfoca en un sector fácilmente discriminable: se trata de pequeño-burgueses o familias tradicionales venidas a menos que se obsesionan con el perdido esplendor de la época liberal en un vano intento por amortiguar su caída (Benisz y Castells 2010).

## ***El guajhú***

No me interesa destacar de *El guajhú* su posición excéntrica en relación con el campo intelectual asunceno, sino sus innovaciones formales respecto de la literatura paraguaya precedente y – fundamentalmente- el paradigmático cambio que el volumen instaura en cuanto al modo de recrear estéticamente ambientes y sujetos representativos del Paraguay. Se trata del primer gran aporte al surgimiento de la narrativa paraguaya contemporánea, cuyos procedimientos se consolidarán luego en *La Babosa* (1952), considerada por consenso crítico, la primera gran novela de Casaccia y de la literatura paraguaya en su conjunto<sup>1</sup>. De modo que, si bien la novelística se ha instaurado como el género troncal para la constitución de un sistema literario, *El guajhú* permite analizar cómo a través de la forma breve se apresura la estética fundante de la novela contemporánea paraguaya. De ahí que Francisco Pérez Maricevich afirme que:

El año de 1938 marca la contemporaneidad narrativa del Paraguay respecto a la coetánea latinoamericana. Con la publicación de EL GUAJHÚ, en ese año, Casaccia introdujo un repertorio inusual en el tratamiento técnico de la materia narrativa, dotándola de profundidad. Instruido por el psicoanálisis freudiano, Casaccia se impuso la ardua tarea de liberar de adherencias adventicias la imagen humana dominante en la literatura y el imaginario paraguayos. Y lo realizó enfocando la experiencia paraguaya en la profundidad de la conciencia, así sea ésta fronteriza de la magia y el mito, o de los prejuicios y traumas socialmente inducidos. (Pérez Maricevich 2006).

Efectivamente lo moderno de la prosa casacciana se encuentra en la profundidad psicológica de sus personajes y el consecuente abandono de la simplificación costumbrista. Por otro lado, no hay en la escritura de Casaccia una apuesta a nivel poético, es decir, la elaboración de una lengua literaria. Los giros en guaraní de *El guajhú*, que en su narrativa siguiente irán escaseando, siguen los parámetros de la literatura folklórica. Siendo los personajes de los cuentos campesinos– particularidad de la obra a la que Casaccia no vuelve- el guaraní inunda los diálogos, pero esta utilización implica –en la mayoría de los casos- un distanciamiento respecto de la lengua del narrador omnisciente, que pretende ser saldado con las notas al pie. Artilugio típico de la literatura indigenista, “era el recurso –afirma Bareiro Saguier- al que una concepción miope apelaba para conseguir ‘autenticidad’” (2007: 174, t. 1). En el caso de Casaccia la condena al recurso es extrema; se trata de uno de los primeros ejemplos de una problemática que abarcó – con resoluciones múltiples- gran parte de las obras paraguayas del siglo XX, la de integrar la visión del mundo del guaraní a la prosa castellana. La opción de Casaccia, por su parte, aunque formalmente deficitaria, dista de ser un caso de inautenticidad; por el contrario, contribuye a la caracterización del personaje y al desarrollo de la trama. Es así como en el cuento “La sortija”, el insulto de “*añá membyré*” (Casaccia, *El guajhú*: 92), que conduce al final trágico, adquiere una función en el relato que difícilmente pueda cubrirse con la traducción.

---

<sup>1</sup> Según Raúl Amaral (s/f), *El guajhú* –junto con *El pozo*, segundo volumen de cuentos del autor- fue posteriormente corregido. Sería de gran utilidad el establecimiento de una edición crítica para apreciar las implicancias de esas modificaciones.

Pero además –y en esto sí profundizará posteriormente Casaccia-, *El guajhú* probablemente sea el primer intento de conformar una zona literaria en la narrativa contemporánea del Paraguay. La localidad de Areguá, luego espacio privilegiado de su novelística, aparece ya en muchos de los cuentos –los más representativos del volumen- no solo como marco para el desarrollo del argumento, sino como espacio que escenifica y a la vez encarna conflictos: la maraña boscosa en la que se pierde –en el punto álgido de su delirio- Tomás en “El guajhú”, las significaciones múltiples del lago -entre peligrosidad y apacibilidad según el ánimo del personaje-, la región como constituyente de la subjetividad del campesino aquerenciado en “La amberé”. En la zona aregüeña, Casaccia configura una esquema espacial que posibilita –a través de la lectura en conjunto del volumen- la construcción de un territorio que abarca incluso los cuentos que carecen de marco explícito o que se desarrollan en zonas aledañas: siempre hay un arroyo o lago o una cuesta que suele servir para resaltar el tránsito dificultoso en momentos bisagra del argumento, de modo que la geografía aregüeña contamina las coordenadas de todos los relatos, imponiendo una construcción simbólica por sobre la estricta mimesis del cuadro realista.

### **Entre el caso clínico y el káso. La psicología del sujeto casacciano**

Como afirmó Pérez Maricevich, Casaccia complejiza a partir de *El guajhú* el enfoque literario sobre el sujeto paraguayo. Se centra en este caso en el campesino, al que muestra sumido entre el mito y las convenciones sociales que –por ajenas y coercitivas- resultan inaprehensibles-; de esta situación inarmónica resulta una crisis que lo fragmenta internamente. No es el mito el que produce el quiebre del sujeto; sino que por lo general es aceptado como una fatalidad, pero sí suele traducir a través de su esquema explicativo, la orfandad del sujeto, consecuencia ésta de la disfuncionalidad familiar. En cuentos como “La póra” y “La amberé”, Casaccia echa mano a un tema psicoanalítico clásico como lo es el vínculo irresuelto entre el sujeto y su madre. Sin ánimos de forzar un esquema foráneo, los *casos* de los personajes dan cuenta de un edipo irresuelto a causa de factores sociales, como la migración o la paternidad ausente. Traigo a colación la tipología de Ramiro Domínguez en *El valle y la loma* (1995), que –aunque en su campo quizás ya haya sido superada- no deja de ser un clásico de la sociología rural y –me atrevo a agregar- una fuente inagotable para el establecimiento de una socio-crítica para la literatura paraguaya. El hombre valle –según Domínguez- presenta rasgos comunales más sólidos, mayor arraigo al pueblo y está anclado a una estructura familiar patriarcal. Esto se traduce en los vínculos forjados entre madre e hijo al mismo tiempo que implica una mayor fragilidad ante el desmoronamiento de las estructuras tradicionales.

Esta economía patriarcal, que pone a los hijos adultos y con familia en situación de minoridad permanente, nos parece ser la causa preponderante del infantilismo proverbial del campesino “valle”, con prioridad a las posibles consecuencias de las familias sin padre, tema común de las especulaciones a propósito. Muy lejos de estimular un temperamento sumiso en sus hijos las madres solteras y emancipadas, son ellas las que imponen el *status* familiar privilegiado al hijo varón, (“kuimba’emi anga niko”= el pobrecito es varón) por razones fáciles de desentrañar. Desde los doce a los catorce años, el hijo asume el rol del padre en la casa, recayendo en él muchas faenas masculinas (labranza, tala de árboles, mercadeo de ciertos productos que

insumen jornadas enteras, como el carbón y la caña dulce), lo que genera el matonismo y espíritu despótico de los esposos sin padre, espectáculo común en la campaña, o cuando menos, un espíritu de mayor independencia y autonomía que en el grupo patriarcal. (Domínguez 1995: 64)

La relación edípica entre madre e hijo será el tema central de *La llaga* (1963), pero ya lo adelanta en el ambiente campesino de los cuentos de *El guajhú*. “La póra” es paradigmático al respecto y retoma incluso una dicotomía que abunda en el folklore: la madre crística e idealizada y el padre abandonico y canallesco (cf. *ib.*). La breve biografía de Fernando, el protagonista, lo pinta huérfano de madre, muerta trágicamente, y abandonado por su padre, posible homicida. Estos datos escuetos crecen hasta hacerse relato y pierden sus contornos en el rumor popular, que los torna confusos y los transforma en “leyenda” (Casaccia, *El guajhú*: 67). El narrador desconoce las peripecias previas de Fernando y afirma su discurso a partir un acontecimiento: sin otro refugio, Fernando va a la estancia en la que –uno conchabado, la otra arrimada- se habían conocido sus padres. Con una ambigüedad espacio-temporal típica del relato oral, el narrador casacciano abandona su omnisciencia y con un marco indefinido nos relata que: “ahora –años más tarde- los campesinos, ansiosos de revestir lo vulgar y cotidiano con el brillo de lo maravilloso y extraordinario, habían transformado el crimen de Brígida en una leyenda llena de ferocidades, sangre y misterio. De esta manera, la sombría aventura de su madre y su trágica muerte se había apoderado de la imaginación de Fernando” (*Ibid.*). La llegada de Fernando a la estancia implica el comienzo de su vida conocida; incluso la estancia recibe el simbólico nombre de “El Tuyuyú” (cigüeña en guaraní). Sin embargo, “El Tuyuyú” está lejos resultar una matriz protectora compensatoria. Fernando lleva consigo la obsesión por la muerte de su madre y reconstruye su infancia traduciendo su patología de acuerdo con el material del que dispone: las supersticiones de la comunidad; el lugar entonces se vuelve escenario de esa obsesión hasta el punto que Fernando cree ver la *póra* de su madre muerta. Dentro de este cuadro, el desenlace del cuento no resulta forzado: la locura de Fernando desemboca en un brote homicida.

Un esquema problemático similar se repite en “La amberé”: muerte de la madre, intervención del mito, locura. Aquí el protagonista, Serafín Romero, construye un vínculo maternal con Romualda y uno competitivo con el hijo de ella, Rojas, quien es además su patrón. Serafín se explica la extraña muerte de Romualda con la maldición de la amberé como forma indirecta de responsabilizar de su muerte a Rojas.

Un ida y vuelta entre locura y muerte, vínculos edípicos y relaciones caínicas motivan los cuentos de *El guajhú*. Sin embargo, el narrador casacciano no cuenta todo. La utilización de la elipsis, por ejemplo, en “La póra” deja en la oscuridad el cambio final del protagonista; del mismo modo, en “La vuelta” encontramos una elipsis en la escena troncal del relato. Aunque la estética realista privilegia el psicologismo y la verosimilitud, está claro que Casaccia no supedita la psicología de los personajes al caso clínico y deja las puertas abiertas para la explicación mítica. Mediada por la psicología, se trata de una utilización antiidealista del folklore; una articulación entre el caso clínico y el *káso* típico de la narrativa popular. Los cuentos se alimentan y retroalimentan de la memoria oral de la comarca, toman de ella su materia y también quieren formar parte de ese anecdotario comunal, ya que por momentos adquieren fórmulas típicas del relato que debe ser

memorizado y repetido. El remate final, por ejemplo, suele repetir procedimientos tradicionales del folklore; el más repetido es el de traer el tiempo de la anécdota al de la narración: “Hoy en día no hay campesino del lugar, por más animoso que sea, que se atreva a transitar durante la noche por aquella senda” (Casaccia, *El guajhú*: 26); “Desde aquella mañana, Serafín se convirtió en Serafín tarová. Desde entonces, Areguá contó con un vagabundo más” (*Id.*: 86), último ejemplo: “Hoy día, al pasar junto al sitio donde se encontró el cadáver, se ve una tosca cruz de madera. Una de esas cruces humildes que se alzan a lo largo de nuestros senderos campesinos” (*Id.*: 93).

### “La vuelta”

*El guajhú* tiene méritos propios como para no reducirlo solo a un adelanto de lo que posteriormente perfeccionará Casaccia. Es más: el volumen posee una particularidad única en la obra casacciana, el campesino como sujeto privilegiado de la narración. Ya *El pozo* instaaura a Casaccia como narrador urbano y esto seguirá confirmándose en su novelística posterior. Si bien, ella retoma la configuración de Areguá como zona literaria, sus personajes y problemáticas son urbanos: aparece la figura del *koygua* -campesino que migró a la ciudad y sufre el traslado como una bifurcación-, al mismo tiempo que Asunción, Rio y Buenos Aires condesan los horizontes de expectativas. De modo que Areguá se convierte en una distopía, una ciudad veraniega que no se reconoce como propia, sino en un eterno tránsito: la cárcel de la que se quiere huir.

No acuerdo en que *El guajhú* y *El pozo* “pertenecen a una etapa de aprendizaje e interesan (...) solo porque no[s] muestran su itinerario hacia las obras de su plena madurez” –como sostiene Hugo Rodríguez-Alcalá (1968: 46). Aunque ambos volúmenes sean imperfectos, como en algunos aspectos lo seguirán siendo sus novelas (cf. Benisz y Castells 2010), sí gozan de pequeñas perfecciones. El cuento “La vuelta”, el último de *El guajhú*, es una de ellas. Se trata sin dudas del cuento más moderno del volumen, ya que –aunque dentro de una estética que se supone realista- estira hasta casi desvirtuar la mímesis. Escrito en tercera persona, el relato sin embargo se desentiende de la narración tradicional, focaliza en la interioridad de los personajes, de modo que se desarrolla a través del traslado del punto de vista. Se trata además de subjetividades fragmentadas que llevan su delirio y la distorsión de los sentidos (producidos por el alcohol y sus obsesiones) a la forma de la narración. En “La vuelta”, Casaccia satura el relato con uno de los procedimientos que más enriqueció su prosa, el discurso indirecto libre. Procedimiento que – como sabemos- dará impulso a la novela moderna del siglo XX y que Casaccia pone aquí en la conciencia de sus personajes campesinos. Es así como nos enteramos que el matonismo de Otí, el protagonista, proviene de un Edipo no saneado, lo cual lo lleva a ejercer la violencia hacia su mujer y suegra, ésta última como la imagen erotizada de su madre.

Esta combinación de la subjetividad del campesino paraguayo con procedimientos de vanguardia para representarla, recuerda a una de las grandes novelas de realismo social del Brasil, *Vidas secas* de Graciliano Ramos, publicada en el mismo año que *El guajhú*. En aquella –así como en volumen de Casaccia- observamos que:

Si la técnica del discurso indirecto libre había sido identificada años antes con la vanguardia europea –Joyce y Virginia Woolf sus dos más conspicuos practicantes-, ese continuo hurgar en

las profundidades del yo no había sido puesto en seres tan rústicos como los personajes de Fabiano. Para algunos críticos (Alvaro Lins 1993) la técnica es inverosímil: los seres “primitivos”, se supone, no piensan. (Garramuño 2001: 22).

De modo que se trata de un realismo, que desde la tercera persona, “desplaza hasta hacerla casi desaparecer la voz autorial” (Id.: 20). En *El guajhú*, la distorsión de las coordenadas de tiempo-espacio, sujetas a la percepción delirante del personaje, el abandono de la visión panorámica del paisaje, la elipsis y la apelación a la superstición y al mito demuestran el rechazo a erigir un sentido único. Salvo por esa privilegiada dadora de sentido bajo la que se refugian los personajes y – muchas veces- el lector, la memoria popular.

### **Bibliografía citada**

Corpus:

- Casaccia, Gabriel (2007) *El guajhú*, Criterio Ediciones, Asunción.

Bibliografía:

- Amaral, Raúl (s/f) *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 (2007) *Diversidad en la literatura de nuestra América*, 2 vols., Asunción, Servilibro.
- Benisz, Carla y Mario Castells (2010) “Notas sobre la novelística de un escritor malo, Gabriel Casaccia” en Sonia Contardi (et. al.) *Arte, creación e identidad cultural en América Latina. Los procesos de emancipación y las revoluciones*, Rosario, CEALC-UNR.
- Domínguez, Ramiro (1995) *El valle y la loma. Culturas de la selva*, Asunción, El Lector.
- Garramuño, Florencia (2001) “El regionalismo equívoco de *Vidas secas*” en Gracialiano Ramos, *Vidas secas*, Buenos Aires, Corregidor.
- Martínez Gamba, Carlos (1969) “Gabriel Casaccia y *Los exiliados*” en *Paraguay en América*, año 1, núms. 5-8, septiembre-diciembre 1969.
- Méndez-Faith, Teresa (1985) *Paraguay. Novela y exilio*, New Jersey, Slusa.
- Pérez-Maricevich, Francisco (2006) “Gabriel Casaccia y el realismo crítico” en Gabriel Casaccia, *El guajhú y otros cuentos*, Asunción, ABC Color-El Lector.
- Roa Bastos, Augusto (1991) “Una cultura oral” en *Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*, Barcelona, Anthropos.
- Rodríguez-Alcalá, Hugo (1968) *La literatura paraguaya*, Buenos Aires, CEAL.