

---

## Ignacio Roldán Martínez

Profesor de Literatura Paraguaya y  
Filosofía del Lenguaje en la Universidad  
Autónoma de Asunción

# El espacio en el ciclo de novelas aregüeñas de Gabriel Casaccia

En la primera parte del artículo se desarrolla la cuestión acerca del estatuto del espacio desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media, hasta las posturas aparentemente contrapuestas del siglo XX: la que subordina la categoría espacial a la temporal (formalismo y narratología) y la que reconoce el valor estructurante del espacio en la narrativa ("forma espacial" de Frank). Ambas se complementan con una geografía del espacio (Lotman), y con el estudio temático de Bachelard y Durand. Con la aparición de *La babosa* en 1952, el escritor paraguayo Gabriel Casaccia inaugura un ciclo de novelas –cuyo análisis se expone en la segunda parte del artículo– en el que el habitar de los personajes en el espacio reducido de la villa de Aregua suscita la reflexión sobre la identidad. La distancia espacio-temporal con la realidad objeto de las tramas sugiere el papel preponderante de la memoria en la configuración del universo literario. Bachelard y Durand han recordado que el ejercicio de la memoria anula el decurso temporal y recupera vivencias vinculadas a "espacios de la estabilidad del ser". De ahí que 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 una tradición idealizadora, con la que Casaccia parece romper.

In the first part of the article, the author develops the issue about the status of space from Ancient times, through the Middle Ages, until the apparently contrary opinions of the 20th century: that which subordinates the spatial category to the temporary (formalism and narratology) and that which recognizes the structuring value of space in narratives (Frank's "space shape"). Both are completed with a geography of space (Lotman) and Bachelard and Durand's thematic study. With the publication of *La babosa* in 1952, Paraguayan writer Gabriel Casaccia opens a cycle of novels –whose analysis is presented in the second part of the article– where the characters' life in the little space of the village of Aregua brings forward a reflection about identity. The spatial-temporary distance with the reality that is the object of the plots suggests the preponderant role of memory in the organization of the literary universe. Bachelard and Durand have pointed out that exercising our memory cancels the course of time and brings back experiences related to the "spaces of the being's stability". Thus, the reflection about national reality and its identity leads to a confrontation with the space that memory holds: not only with the real space, sensed and internalized by the author himself, but also with the literary space formed by an idealizing tradition from which Casaccia seems to break away.

## Teoría del espacio narrativo

La atención de la crítica a la categoría espacial en el seno de la narrativa es relativamente reciente. Sin embargo, por más que el marco teórico que nos interesa haya alcanzado sus primeras sistematizaciones recién en las dos o tres últimas décadas, la progresiva configuración del espacio narrativo hunde sus raíces en la antigüedad.

### Antigüedad y Edad Media

La *Poética* de Aristóteles contiene escasas alusiones al espacio. De ellas, podemos deducir la exigencia de verosimilitud, dada la centralidad del concepto de *mimesis*. Así, el espacio es escenario en la epopeya: si la descomposición de la acción obliga a presentar lugares simultáneos es porque la acción tiene que acontecer necesariamente en un lugar:

*[En la epopeya] 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.<sup>1</sup>*

En otra de las poéticas de la Antigüedad, la *Epístola a los Pisones* de Horacio, la dimensión espacial se encuentra prácticamente olvidada. Nuevamente, las conjeturas que podemos hacer sobre el espacio se fundamentan en la regla de la verosimilitud y congruencia.

Ernst Robert Curtius, en *Literatura europea y Edad Media Latina*, al detenerse en el paisaje ideal remedia este silencio desde la Retórica: ejercicios de la tardía Antigüedad y de la Edad Media consistentes en la imitación de los modelos contienen configuraciones espaciales como el *locus amoenus* y el ‘bosque mixto’, reveladoras de una tradición en la que Homero, Teócrito y Virgilio son jalones ineludibles.<sup>2</sup>

Ocasiones que la Retórica ofrece para la descripción del paisaje son 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,

<sup>1</sup> ARISTÓTELES: *Poética*, 1459b25-31.

<sup>2</sup> CURTIUS, Ernst Robert: *Literatura europea y Edad Media Latina*. F.C.E., Madrid, 1999, pp. 263 y ss.

de los lugares. Las descripciones de lugar son también objeto de estudio en la *elocutio*, parte consagrada a la ciencia de las figuras.

En varias ocasiones, Curtius recuerda la *rota Virgilii* o rueda de Virgilio.<sup>3</sup> Elaborada a partir de las ideas de Elio Donato en su comentario a Virgilio, consistía en un esquema gráfico en círculos concéntricos en el que motivos espaciales ligados a sus correspondientes tipos sociales, animales e instrumentos determinan la jerarquización de los tres estilos: *humilis*, *mediocris* y *gravis*.

| Motivos espaciales               | Tipos sociales | Animales | Instrumentos | Estilos   |
|----------------------------------|----------------|----------|--------------|-----------|
| Haya Prado                       | Pastor         | Oveja    | Cayado       | Humilis   |
| Árbol frutal Sembrado            | Campeño        | Buey     | Arado        | Mediocris |
| Laurel o cedro Castillo o ciudad | Guerrero       | Caballo  | Espada       | Gravis    |

Como se puede apreciar, el interés de la *rota Virgilii* radica en que nos permite constatar cómo la interrelación estrecha entre el espacio y las figuras da lugar a una determinada modalidad discursiva. Dicho de otra manera: la mera mención de un motivo espacial es significativa.

Otro paisaje ideal es el del paraíso, al que Howard R. Patch dedica un capítulo en *El otro mundo en la literatura medieval*.<sup>4</sup> En él, los motivos son susceptibles de valoración positiva: bosques frondosos y viviendas junto al río; contexto de eterna primavera; fecundidad y esplendor de la tierra: “La tierra mana leche y miel y abunda en frutas comestibles, y hay prados llenos de flores y pájaros y mansos animales”; con frecuencia, situación del Edén 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; naturaleza musical de las aves como signo de armonía; aire claro, fragante y puro; brisa suave; plantas con propiedades curativas o medicinales; campos placenteros.

Es fácil comprobar cómo diversas configuraciones de espacios ideales se superponen fácilmente: la de la isla, la del *locus amoenus* o la del Paraíso

<sup>3</sup> CURTIUS: *Literatura europea...*, pp. 287 y 328.

<sup>4</sup> PATCH, Howard Rollin: *El otro mundo en la literatura medieval*. F.C.E., México, 1956, pp. 143-156.

mismo, y la naturalidad con que en ellas se asientan tópicos como el de la Edad de Oro.

## Estructuralismo y narratología

Dejo de lado conscientemente los siglos en que la literatura configura distintos tipos de espacios: el insular, a veces utópico; el maravilloso, de aparición esporádica en los libros de caballerías o en las crónicas de descubrimiento y conquista; el caleidoscópico de las novelas de viaje; el urbano y doméstico, que por sí mismo llega a caracterizar una novela como realista. Interesa saltar a la reflexión que tiene lugar en el siglo XX.

En el siglo XX, la categoría espacial se convierte en objeto de estudio por parte de la teoría literaria, aunque siempre vinculada al tiempo en el seno del relato: si hasta entonces su presentación se había considerado una parte más de la narración, ahora la cuestión va a ser definir su estatuto una modalidad discursiva que se define por su temporalidad.

Ducrot y Todorov asimilan el análisis narrativo de un texto a la descripción de las relaciones sintácticas entre unidades textuales: por ejemplo, en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. En el relato, la relación entre las proposiciones es de orden causal y temporal, por lo que el mismo 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, se constata que en la descripción el tiempo no transcurre ( $\Gamma = 0$ ).<sup>5</sup>

Postura análoga va a ser la de la narratología, surgida en el seno del estructuralismo. Así, Genette distingue y relaciona entre sí

- a- historia (significado o contenido narrativo);
- b- relato (enunciado), y
- c- narración (acto narrativo o de enunciación).

<sup>5</sup> DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI, Madrid, 1998, pp. 337-340 y 361.

Estos tres aspectos de la realidad narrativa tienen su razón última de ser en la sucesión temporal de unos acontecimientos,<sup>6</sup> razón por la cual el “Discurso del relato” se dedica a cuestiones de

- a- tiempo (orden, duración, frecuencia);
- b- las relacionadas con el relato mismo (modo), y
- c- las relacionadas con la instancia narrativa (voz).

Se le acusa a Genette de haber negado función narrativa a la descripción, al considerarla como *ancilla narrationis*; de hecho, en la descripción, el tiempo del relato es infinitamente mayor al tiempo de la historia, por ser éste igual a cero:  $TR > TH (= 0)$ . Sin embargo, él mismo rechaza la acusación en *Nuevo discurso del relato*,<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

Las cuestiones que interesaban a Genette siguen centrando el interés de Mieke Bal en su *Teoría de la narrativa*, quien añade la consideración del 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. Esta vinculación permite que la descripción se incorpore, como la proustiana recordada por Genette, en el lapso temporal propio de la narración mediante acciones tales como ver, hablar y el mismo actuar.<sup>9</sup>

## La forma espacial

Por su parte, Joseph Frank estudia formas de construcción literaria ‘espaciales’. En su artículo “Spatial Form in Modern Literature” defiende la no subordinación de la categoría espacial a la temporal en algunas obras narrativas de la literatura moderna, en las que la ‘forma espacial’ se convierte en verdadero andamiaje estructural. Ejemplos de forma espacial encontramos

<sup>6</sup> No sólo la acción contenida en el relato, sino el discurso mismo y el acto de narrar son de naturaleza temporal.

<sup>7</sup> GENETTE, Gerard: *Nuevo Discurso del Relato*. Cátedra, Madrid, 1988, p. 35.

<sup>8</sup> GENETTE, Gerard: *Figuras III*. Lumen, Barcelona, 1989, pp. 155-160.

<sup>9</sup> BAL, Mieke: *Teoría de la narrativa*. Cátedra, Madrid, 1998, pp. 101, 136-138.

en la conocida escena del reparto de premios de los “Comicios agrícolas” de *Madame Bovary* y en el *Ulises* de Joyce.

¿Cuáles serían los fenómenos que conducen a la espacialización de la forma en una novela, según Frank? La simultaneidad y la yuxtaposición: así, la significación de la escena de *Madame Bovary* recién mencionada depende de cómo el lector reúne espacios simultáneos comprimidos en un tiempo cuyo fluir se ha detenido (esto es, de la yuxtaposición –ajena al discurrir narrativo– que establece entre los distintos espacios que atraen la atención del narrador; espacios, por cierto, alejados entre sí).

En un artículo posterior, “Spatial Form: An Answer to Critics”, Frank insiste en circunscribir el fenómeno de la forma espacial a la literatura moderna.<sup>10</sup>

## La Semiótica

Tratándose de función y significación, la Semiótica no podía quedarse de lado. Así, para Lotman el lenguaje de las relaciones espaciales es “uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad”. Conceptos elaborados sobre la base de oposiciones (alto-bajo, derecha-izquierda, próximo-lejano...) construyen 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 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.<sup>11</sup>

En “Descripción y narratividad a propósito de La cuerda, de Guy de Maupassant”,<sup>12</sup> Greimas descubre que la segmentación del relato obedece a criterios espacio-temporales: la acción sucede en dos martes sucesivos, en lugares ordenados según estructura circular y simétrica: casa, camino, plaza del mercado, posada. Y afirma: “las relaciones entre los lugares y los actores, entre los topónimos y los antropónimos, son narrativamente significativas”.

La estructura narrativa de este relato 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

<sup>10</sup> FRANK, Joseph: *Spatial Form: An Answer to Critics*. En: *Critical Inquiry*, 4, 2, 1977, pp. 231-252.

<sup>11</sup> LOTMAN, Yuri M: *Estructura del texto artístico*. Istmo, Barcelona, 1982, pp. 271-272.

<sup>12</sup> GREIMAS, Algirdas J.: *Del sentido II, Ensayos semióticos*. Gredos, Madrid, 1989, pp. 155-177.

función precisa que es la de situar y hacer actuar al actante colectivo llamado sociedad”.

Greimas concluye que la parte puramente descriptiva del texto de Maupassant está organizada “según las reglas canónicas de la narratividad y representa, en su desarrollo sintagmático, una estructura narrativa fácilmente reconocible”.

La secuencia descriptiva es “un microrrelato que comporta la historia completa de la sociedad”; el microrrelato se integra en el macrorrelato de *La Ficelle*: el enfrentamiento trágico entre el saber del individuo (maese Hauchecorne) y el saber de la sociedad.

Otro análisis semiótico de interés, por el protagonismo adquirido por los espacios doméstico y urbano desde el realismo, es el afrontado por Eco en *La estructura ausente*: el del objeto arquitectónico.<sup>13</sup>

La arquitectura es un sistema de signos: los significantes son los objetos arquitectónicos, mientras que el significado radica en 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 pueden revestir significaciones sucesivas por vía de a- la denotación: conduce a la función primaria del objeto; b- connotación (generadora a su vez de nuevos códigos): remite a una ideología del vivir, gracias a la cual se comunican valores tales como “familia”, “refugio”, “seguridad”...

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 de su estudio al código prosémico, susceptible de ser incorporado al arquitectónico. 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 explicar la organización profunda de un texto considerado como un todo de significación, y 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

<sup>13</sup> ECO, Umberto: *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Lumen, Barcelona, 1989, pp. 277-339.

denomina ‘geografía del espacio’: “las polaridades espaciales son categorías abstractas que organizan geoméricamente el espacio fictivo”.<sup>14</sup>

Sin embargo, según la misma Zubiaurre, este espacio de la ficción no se presenta al lector como entidad abstracta, sino que se materializa en temas, motivos o símbolos.

## El acceso temático

Al centrarse en la reconstrucción de la conciencia de un autor, mediante la búsqueda de temas recurrentes dispersos en su obra, la Escuela de Ginebra se aleja del formalismo ruso y del estructuralismo.

Así, cuando la lectura abarca textos anteriores a los de un escritor determinado, se descubre que los temas, motivos o símbolos poseen un carácter repetitivo, evolutivo e histórico. Un ejemplo mencionado por Zubiaurre es el estudio de Poulet acerca del círculo como configuración espacial que a lo largo de la historia ofrece un significado cambiante.<sup>15</sup>

En su conocida *Poética del espacio*,<sup>16</sup> el fenomenólogo francés Gaston Bachelard accede 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 (...) 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.*<sup>17</sup>

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

<sup>14</sup> ZUBIAURRE, María Teresa: *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, F.C.E., México, 2000, p. 63.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 64-66.

<sup>16</sup> BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 35.



adecuada. Parece que en ese paraíso material, el ser está impregnado de una sustancia que lo nutre, está colmado de todos los bienes esenciales.<sup>18</sup>

En este espacio feliz que acoge al hombre en un bien-estar cálido, como el del nido con el que a veces Bachelard lo compara, se reúnen los seres protectores; de ahí la reiterada mención del francés a “la maternidad de la casa”.

Bachelard denomina a su método topoanálisis, pues mediante él distintas psicologías y la fenomenología integradas buscan no 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”.<sup>19</sup>

El topoanálisis permite “el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima”.<sup>20</sup> Este estudio psicológico de la intimidad a partir del espacio nos lleva de la mano a la poética del imaginario de Gilbert Durand, quien en *Las estructuras antropológicas del imaginario* 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”.<sup>21</sup> Para él, 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.*<sup>22</sup>

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”.<sup>23</sup>

Además, “los símbolos circulan en una constelación porque son desarrollos de un mismo tema arquetípico, porque son variaciones sobre

<sup>18</sup> BACHELARD: *La poética...*, p. 37.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>21</sup> DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas del imaginario*. F.C.E., Madrid, 2005, p. 43.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 45.

un arquetipo”;<sup>24</sup> en cada constelación las imágenes convergen alrededor de núcleos organizadores.

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.

Durand 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.

## El ‘cronotopo’ de Bajtín

El ‘cronotopo’ lo define Bajtín como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”.<sup>25</sup>

La noción expresa el carácter indisoluble de espacio y tiempo en el seno de la literatura y eleva a ambas dimensiones a la condición de protagonistas de la estructura narrativa.

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”<sup>26</sup> a lo largo de la historia.

La relación entre lo histórico real y lo literario es fundamental para la comprensión del cronotopo. De ahí que éste juegue un papel protagónico en la conformación de los géneros.<sup>27</sup>

## Narrativa, espacio e identidad

Como se puede apreciar, un elemento común a las diversas reflexiones en torno al espacio es la relación vinculante entre éste último y el sujeto: una determinada configuración espacial remite a quien así la percibe y vive.

Aproximarse a la identidad equivale a reconocer la posibilidad de que el sujeto pueda llegar a decir quién es. Y si este decir es, como muchos insisten

<sup>24</sup> DURAND: *Las estructuras...*, p. 46.

<sup>25</sup> BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid, 1991, p. 237.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 237.

<sup>27</sup> *Cfr. Ibíd.*, p. 238.

en afirmar, de naturaleza narrativa,<sup>28</sup> el sujeto a quien remite el espacio puede ser contemplado como una intimidad que participa del trayecto antropológico del que hablaba Durand; o cuya focalización como figura narrativa o como narrador –y acá nos remitimos a Genette y Bal-, la define.

Sin embargo, lo que me interesa ahora destacar es que, si bien narrar el quién consiste en fundamentar la identidad en la historia individual, si no hay referencia a un final o juicio el sujeto se reduce a lo histórico fáctico, en cuyo caso no podríamos hablar propiamente de identidad. Se hace necesario introducir la noción de finalidad, de manera tal que pueda darse la unidad vital entre los episodios que componen la acción. Von Baltasar lo recuerda cuando afirma que “lo actual tiene sentido sólo como el ahora de algo que está lanzado hacia su meta (y con ello hacia sí mismo)”.<sup>29</sup>

No hay que olvidar que el mismo Aristóteles exigía en su *Poética* la imitación de una acción completa y total, de una duración determinada, con comienzo, medio y fin. Si la acción es finita puede ser interpretada. Y como en la acción está la felicidad o infelicidad, puede ser juzgada o valorada.

Lo interesante es advertir que si narrar supone poner en juego los contenidos que la memoria guarda, la misma memoria se presenta, en esta tarea de formación –y de descubrimiento– de la propia identidad, como una modalidad narrativa. La narración que el yo hace de sí mismo consiste, antes que nada, en la articulación en una unidad de sentido de los diversos acontecimientos de la propia biografía:

*La memorización del yo no se satisface con la retención fragmentaria de sucesos. La memoria es siempre una reconquista del yo perdido con el paso del tiempo, pero la memoria en la que nos reconocemos no se logra por acumulación, sino por interpretación.*<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Por ejemplo, Higinio Marín: “Hace ya tiempo que la filosofía de la vida ha llamado la atención sobre la estructura narrativa de la existencia humana. El acto de la comprensión –también el de la autocomprensión– está mediado por historias, por cuentos que son como recuentos de lo que, como decía Ortega, se ha conseguido convertir de viaje en equipaje y se tiene como parte de uno mismo. Ese era, por cierto, el significado de la palabra griega *ousia* (sustancia) en el habla ordinaria: el hatillo o ajuar con el que los individuos contaban (por herencia y por ganancia propia) como parte central de su patrimonio. Contar la propia vida es recontar o inventariar nuestro nombre: sustanciar (en el plano biográfico) lo que nos ha pasado, hemos hecho y dicho en un relato cuya urdimbre es el ‘yo’, el sí mismo de cada uno” MARIN PEDREÑO, Higinio: *De dominio público, ensayos de teoría social y del hombre*. Eunsa, Pamplona, 1997, p. 30.

<sup>29</sup> BALTASAR, Hans Urs von: *Teodramática*, vol. I. Encuentro, Madrid, p. 333.

<sup>30</sup> MARIN PEDREÑO: *De dominio público...*, p. 31.

En el mismo sentido, Nicola King recuerda: “It is commonly accepted that identity, or a sense of self, is constructed by and through narrative: the stories we all tell ourselves and each other about our lives”<sup>31</sup>.

Queda en el aire una última pregunta: la de la relación de la narrativa de ficción con la articulación de acontecimientos vividos sobre la cual se edifica la identidad personal (pregunta que, por cierto, remite en último término a la relación entre ficción y realidad). Espero que para contestarla nos sirvan estas palabras de Vicente Balaguer, cuyo acceso a Paul Ricoeur he preferido utilizar llevado por la necesidad de síntesis en estas Jornadas tan densas:

*... la comprensión de sí mismo es el fruto de una narración autobiográfica en la que se muestra lo que somos al compararlo con lo que podríamos haber sido. Lo que comprendemos sobre nosotros mismos es el resultado de una articulación narrativa de los acontecimientos que hemos vivido. Pero el alcance de estos acontecimientos vividos sólo lo obtenemos al comparar lo que hemos sido con lo que podríamos haber sido; y esto último, lo posible, lo conocemos, sin haberlo vivido, por los relatos de ficción. Con este empadronamiento entre lo histórico y lo ficcional acaba por reconstruirse la identidad personal que, al fin y al cabo, es narrativa.*<sup>32</sup>

Nos vamos a demorar de inmediato en la idealización del espacio paraguayo en una narrativa, la de este país, en busca de la identidad. Veremos entonces cómo la confrontación entre lo posible y lo real puede llegar a ser determinante en un momento como es el de la postguerra y la reconstrucción de un país assolado por una contienda devastadora.

## Formas y funciones del espacio en las novelas aregüeñas de Gabriel Casaccia

Cuando en 1952 aparece *La babosa*, Gabriel Casaccia inaugura en la literatura paraguaya un ciclo de novelas cuya trama va a estar centrada en la villa veraniega de Aregua, a orillas del lago Ypacarái y cercana a Asunción, la

<sup>31</sup> KING, Nicola: *Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self*. Edinburgh University Press, Edimburgo, 2003, p. 2. Para profundizar en la relación entre memoria e identidad, se puede consultar: RUIZ-VARGAS, José María (comp.): *Claves de la memoria*. Trotta, Madrid, 1997.

<sup>32</sup> BALAGUER, Vicente: *La interpretación de la narración. La teoría de Paul Ricoeur*. Eunsa, Pamplona, 2002, pp. 91-92.

capital del país. El resto de las novelas son *La llaga* (1964), *Los herederos* (1975) y *Los Huertas* (1981). El paréntesis entre *La llaga* y *Los Huertas* lo constituye *Los exiliados*, cuya acción se sitúa en la ciudad fronteriza de Posadas, en consonancia con el título de la obra.

Con estas novelas el escritor no rompe solamente con la visión idealizada del país que había poblado la literatura anterior a la suya, sino que continúa, esta vez desde una perspectiva radicalmente opuesta, esa reflexión sobre la identidad paraguaya que tan fácil es de descubrir en las obras compuestas en el período independiente.

Pienso que la noción de desplazamiento provocado por el desajuste que postula Fernando Aínsa es sumamente útil a la hora de analizar la visión que Casaccia tiene del paraguay. <sup>33</sup> Tal desajuste no es sino expresión de una identidad cultural —la iberoamericana en los casos estudiados por Aínsa— escindida y, por lo tanto, problemática; la realización de un viaje centrípeto (hacia el interior del país) surge como la posibilidad de reintegrar dicha identidad, que no puede sino imaginarse armónica en su estado final.

En términos espaciales, la tesis de Aínsa equivale a afirmar que el desajuste inicial adquiere la forma de un ‘no encajar’ el personaje con su entorno; y que, por lo tanto, lo que se busca mediante el desplazamiento es, precisamente, un contexto espacial en el cual pueda tener lugar la integración anhelada.

En el caso de las novelas de madurez de Gabriel Casaccia, el viaje ya se ha producido. Desde el comienzo de la trama, el personaje reside en Areguá. La villa veraniega se convierte, entonces, en espacio de posibilidad para el descubrimiento de la propia identidad y con el cual vincularse.

## Desajuste inicial y privación de la casa paterna

En el caso de las novelas de Gabriel Casaccia, en el origen del desajuste se encuentra la ausencia del padre. Esta ausencia se concreta en un motivo espacial cargado de significación: la privación de la casa paterna.

La figura del padre es omnipresente. Su recuerdo gravita sobre las motivaciones y acciones de los personajes. Menciono algunos de los casos más elocuentes: el Atilio Cantero de *La Llaga* se suicida con el mismo revólver

<sup>33</sup> AÍNSA, Fernando: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Gredos, Madrid, 1986, pp. 187-188.

con que se quitara la vida Francisco Cantero; Casimiro Huertas se suicida con el que años atrás, en 1909, le regalara su padre don Leonardo Manuel.

Si el revólver es un objetos-símbolo de la figura paterna, también lo es el bastón de Casimiro: posesión que, heredada de un padre elevado a la categoría de patriarca, identifica a la familia; el mismo que, a su muerte, pasará a manos de su hermana Adelina (junto con el bastón, ésta conserva el revólver de Casimiro y acaba quitándose la vida con él).

La privación de la casa paterna gravita sobre los personajes y actúa como motivo generador de la trama. Así, al presentar al Ramón de *La babosa*, el narrador comenta que en el matrimonio con Adela ha influido más el interés personal que la atracción física (B, I, 1).<sup>34</sup> Tal unión ofrecía a Ramón la posibilidad de elevar su posición económica y social, gracias a “un salto inmensurable en el camino de su ambición” (B, I, 1, 50).

La concreción de este salto era la casa que espera obtener de su suegro: “Para Ramón fue cosa sobreentendida, y que no puso en duda, que don Félix le brindaría alguna de las casas de renta que poseía en Asunción para que la habitase con Adela” (B, I, 1, 48).

Ramón califica en su imaginación dicho regalo como paternal: “Durante su noviazgo, hasta llegó a acariciar la ilusión de que alguna de aquellas casas podría ser el regío y paternal presente de bodas” (B, I, 1, 48). La privación de la casa paterna ha sido ahora de la soñada.

Por su parte, Ángela Gutiérrez, de la misma novela, se ha visto también privada de la casa del padre:

*Don Desiderio fue un hombre manirroto, poseedor de una gran fortuna, que fue dejando en las mesas de juego, las carreras de caballos y las riñas de gallos. Llegó a traer gallos de riña de Buenos Aires. Cuando murió no le quedaba sino la casa veraniega de Areguá. (B, I, 4)*

Ángela se ha visto despojada de la herencia paterna, en beneficio de su hermana Clara. Las joyas están escondidas en la pieza de ésta y, según el doctor Brítez, Ángela tiene derecho a reclamarlas, lo mismo que el chalet que ambas habitan en Areguá:

<sup>34</sup> Cito *La babosa* de la siguiente manera: B, parte en números romanos, capítulo en números arábigos, página de la edición consultada. Cuando se trata de *La llaga* (LL), *Los herederos* (HE) y *Los Huertas* (HU), se hace mención del capítulo en números romanos y de la página.

—*Esas alhajas que su hermana retiene indebidamente son mitad suyas y mitad de ella. Su hermana no tiene derecho a conservarlas para ella sola... ¿Dónde está el título de ese chalet?... (B, I, 16)*

El despojo de Ángela hunde sus raíces en su misma infancia. Su padre, desde un principio la rechazó, en contra de la preferencia que siempre mostró por la otra hermana:

*Demostó siempre preferencia y un cariño absorbente por su hija menor, Clara. En cambio, para Ángela tuvo un desapego e indiferencia rayanos en desamor. Con ésta fue duro y severo; con aquélla, tierno y condescendiente. (...) Cuando Clara se casó siguió viviendo con su marido en casa de su padre. Don Desiderio, que por aquella época ya era viudo, no quiso que el matrimonio pusiese casa aparte, no se sabe si por no poder vivir lejos de su hija preferida, o por no querer quedarse solo, frente a frente, con la otra hija. (B, I, 4)*

Casimiro Huertas, su hermana Adelina y la madre de ambos, Casimira, residen en la villa desde diez años antes:

*Todos los muebles [de la pieza] son de tía Gervasia. Los trajo ella cuando se vendió nuestro palacete de la avenida Colombia y nos trasladamos definitivamente a Areguá. No me voy a olvidar nunca de ese verano de 1938 cuando Casimiro me comunicó que los acreedores se quedaban con nuestra residencia de la avenida Colombia y que teníamos que trasladarnos a esta casa vieja y abandonada. Nuestra fundición no se produjo de golpe, fue lenta; y los últimos años de mi padre fueron muy tristes. Se lo pasaba en los bares, sentándose a la mesa de conocidos para que le convidasen con un vaso de caña. (HE, VIII)*

El fallecimiento del padre, don Leonardo, data de cinco años antes del traslado definitivo a Areguá, y hay que situarlo en 1933. La decadencia, como en el caso de otra familia liberal, los Villalba, ha comenzado ya en vida del mismo: ha sido “lenta”, “muy triste”. De hecho, la figura última del padre es la de un pordiosero que en los bares suplica por alcohol; como mendigo en que se ha convertido, don Leonardo reposará en un espacio prestado en un panteón de una familia amiga, en el cementerio de La Recoleta, en la capital.

## Apariencia y mostración

En lo que a la forma de habitar resultante del desplazamiento centrípeto se refiere, un fenómeno llama la atención: es el de la apariencia.

La presentación de la casa de las hermanas Gutiérrez expresa, mediante la oposición exterior/interior, la contraposición entre apariencia y realidad.

Así, la construcción remite a un cambio de siglo, oscilante a su vez entre lo autóctono (lo de dentro) y lo cosmopolita (lo de fuera):

*Una vez traspuesto el jardín, una escalera de entrada remataba en una terraza, no muy grande, de baldosas blancas y negras. A ambos lados de la escalera había dos leones sedentes, ennegrecidos por las lluvias y el mobo. A uno le faltaba la cabeza. En la terraza terminaba todo lo señorial y gallardo de aquel edificio, como si el que lo construyó empezara proyectando una costosa mansión y al acabar de ascender el último escalón, las pretensiones se le hubiesen reducido y el dinero también. (B, I, 4)*

Al frente se erige el lugar de la apariencia, de la ‘mostración’; el interior se va a constituir en el espacio de la realidad.

La pieza del centro *focaliza* desde un primer momento el interés:

*Las dos hermanas y sus alcobas respectivas quedaban así separadas por ese campo de nadie, que era la sala atestada de sillones y sillas tapizados de raso descolorido. Había también allí entre otros objetos dos consolas, un piano, varios jarrones y una vitrina llena de chucherías y antigüedades sin valor alguno. Completaba el mobiliario un gran espejo de marco dorado, con molduras, que reflejaba en su ancha superficie todo ese maremagnum y variedad de cosas, un bazar de compraventa de muebles viejos. Siete años atrás, cuando las hermanas Gutiérrez tuvieron que dejar la casa de Asunción a la muerte de su padre, se trajeron aquellos muebles y los acumularon en esa pieza, demasiado chica para contenerlos a todos. (B, I, 4)*

Llama la atención el calificativo de “incómoda”: la pieza está llena de muebles y objetos, demasiados para un espacio más reducido que el de la capital de la cual provienen.

Por otro lado, si la pieza del centro es la sala, su función primera es servir de lugar de encuentro entre los que comparten el mismo espacio doméstico; debe ser ámbito para lo común, frente a la reserva que reclaman los dormitorios. Pero esta función se cumple sólo cuando Clara recibe en ella a las visitas



que acceden directamente desde la calle, sólo cuando Ángela no está; caso contrario, Clara las recibe en la terraza, cerca de la balaustrada (B, I, 19).

Tiene lugar una escisión significativa: Clara no comparte la sala con su hermana, ni la “muestra” en su presencia a los que vienen de fuera. La sala es expresión de la separación: las dos hermanas y sus alcobas quedan “separadas” por ese campo que es de nadie. La coincidencia espacial conlleva la disputa.

## Función de esconder e identificación con el espacio

A lo largo de las novelas aragüeñas de Gabriel Casaccia, se da un correlato entre el espacio y el plano de los personajes y sus acciones. Una de las principales identificaciones acontece, como era de esperar, entre el dormitorio y el personaje. El dormitorio es el lugar de la intimidad, el espacio en el que se esconden los secretos.

Hacia el final de *La babosa*, Willy Espinoza se ha ganado la voluntad de Pilar, la empleada de las hermanas Gutiérrez, gracias a sus encuentros amorosos en el fondo del patio, a la sombra del bananal. Su plan es acceder a la casa y apoderarse de las joyas que, se dice, esconde Clara en su pieza. Los motivos espaciales que intervienen en el desenlace son los siguientes: los dos dormitorios de las hermanas, separados por la sala de en medio; la cerradura de la puerta del dormitorio de Clara, que hace inaccesible su interior; las botellas de anís, los cosméticos, la literatura pornográfica y las joyas: realidades u objetos que Clara esconde en su pieza; la sala (la cual no ejercía la función de posibilitar el encuentro, sino la de ser barrera infranqueable entre las dos hermanas); los muebles de la sala; el espejo; la vitrina de la sala, que configura a la sala misma –y en especial al piano– como vitrina en la que se muestran objetos.

Si consideramos la rutina de Clara de cerrar su puerta con llave y encerrarse en su pieza como en un reducto, podemos considerar que el desenlace, en términos espaciales, comienza cuando la cerradura es forzada por Espinoza y éste le roba las joyas y la golpea. A partir de ese momento, la puerta no volverá a cerrarse con llave, pues Ángela no arregla la cerradura. Clara queda a merced de su hermana, lo cual se expresa a través de varias acciones:

- a) El encarcelamiento: Ángela convierte la sala en su dormitorio; de esta forma, cierra el cerco en torno a Clara.

- b) La confiscación: los cosméticos, las botellas de anís y los libros pornográficos quedan en poder de Doña Ángela. Doña Clara queda entregada definitivamente a su propia realidad, definida como decadencia y soledad.
- c) La exhibición de la verdadera identidad de Clara, mediante la muestra de los objetos confiscados.

La acción (a), encarcelamiento, se asienta sobre la suposición de que el personaje y el espacio se significan mutuamente: por eso Ángela puede encerrar a Clara, mediante la mudanza de su dormitorio:

*Para estar más cerca de Clara mudó la sala a la pieza que era su dormitorio, y los muebles de su dormitorio los trasladó a la sala. Extremaba hasta tal punto su asedio y precauciones para que su hermana no pudiera eludir su vigilancia, que no hizo reparar la cerradura de la puerta que comunicaba el cuarto de Clara con su actual dormitorio. (B, II, 12)*

En cuanto a la acción (b), los objetos arrebatados por Ángela se encuentran tan íntimamente ligados a una intimidad en fuga —el alcohol, los cosméticos y los libros pornográficos tienen que ver con la evasión y la apariencia—, que la confiscación entrega a Clara a la propia realidad; llega a temer ver su imagen en el espejo:

*(...) un día se negó en redondo a peinarse por sí misma, diciendo que tenía miedo de mirarse al espejo, y que estaba segura de que si se miraba en él caería muerta en el acto. Y desde entonces, para evitar ver su imagen en el espejo, realizaba raros y complicados movimientos, y hasta caminaba de espaldas. (B, II)*

Las piezas de la casa significan al habitante. La pieza de Ángela es Ángela; la de Clara es Clara:

*En cambio, ésta [Doña Ángela] no permitía que la sirvienta pusiese los pies en su pieza, y ella misma se la aseaba. Experimentaba un fuerte sentimiento de vergüenza cuando algún extraño veía su alcoba, como si la estuviesen contemplando a ella semidesnuda. No establecía diferencia entre su dormitorio y su propio cuerpo. (B, I, 4)*

Por eso, la violación de la intimidad de Clara se expresa mediante el hecho de forzar la cerradura de su pieza y la exposición y posterior arrebato de objetos significativos de su personalidad; y por eso el cerco de Ángela se

expresa en términos espaciales, mediante el traslado de su dormitorio junto al dormitorio de Clara.

La violación de la pieza por parte de Espinoza es consumada por Ángela mediante la acción (c). La exposición de los objetos significantes de la personalidad de su hermana revela esa intimidad que, hasta entonces, se había refugiado en el secreto del dormitorio:

*Durante los cinco o seis días que doña Clara tuvo que permanecer en el lecho en reposo, doña Ángela llevó las cuatro botellas de anís a la sala, colocándolas sobre el piano, a la vista de las amigas que venían a sentir a su hermana. Si alguna preguntaba por el significado de aquellas botellas —la mayoría no preguntaba, compenetrándose en seguida su sentido—, le decía que había tenido que sacarlas de la pieza para que Clara no las viese y se tentase, pues ella tenía la obligación fraternal y moral de velar por su salud física y espiritual. (B, II)*

## La decadencia

El descubrimiento de la identidad supone enfrentarse con una decadencia cuyas consecuencias se hacen sentir con fuerza en el presente. Para el análisis de este motivo, las ‘casas de la decadencia’ son especialmente significativas.

Estas casas son las mansiones coloniales que Natalicio González describe en “Bases y tendencias de la cultura paraguaya”.

La que habita Ramón Fleitas en Areguá se presenta así:

*Era una casa de campo, con galería en la parte del frente y de atrás, con techos altísimos, sin cielo raso que cubriese las rojas tejuelas y la oscura viguería. La formaban dos habitaciones grandes y poco acogedoras y otra más pequeña, seguidas todas, con ventanas sobre la galería delantera, con paredes burdamente pintadas de rosado y con manchas de humedad, que dibujaban en ellas caprichosas figuras. La cocina —negra de humo y con dos fogones ruinosos—, la pieza de servicio y la letrina estaban construidas a un costado del patio, separadas del cuerpo principal de la casa. El patio era amplio y de tierra, sombreado por numerosos árboles de mango (B, I, 1)*

La percepción de la decadencia tiene lugar a través de una serie de motivos espaciales que se encuentran en la misma casa: a) la presencia de muebles en

un espacio más reducido que aquél para el que fueron concebidos; b) la acción de las hormigas; c) la acción destructora de la humedad; d) el abandono; e) las ventanas sin cristales y los postigos que no cierran; f) y, por último, como reuniendo a los anteriores, el de la comparación de un presente en ruinas con un pasado de esplendor.

La misma obligación de abandonar la capital expresa en términos espaciales la decadencia: el pueblo es un espacio reducido en comparación con las dimensiones de una urbe, por lo que la casa va a contener entre sus muros un espacio también menor. Es a este espacio al que se trasladan los vestigios de un pasado de esplendor.

En los muebles de la sala de las hermanas Gutiérrez se puede comprobar la estrecha ligazón de la apariencia con la decadencia, dado que son objetos en los que las categorías de espacio y tiempo se entrelazan y se explican mutuamente: el traslado espacial equivale a un traslado en el tiempo, puesto que su contemplación introduce el ejercicio de la memoria.

De esta manera, los muebles y las casas que los albergan acaban por imponerse como referencias continuas al pasado. Se define entonces, por metonimia, al personaje, el cual, ante la contemplación del espacio, toma conciencia de la acción destructiva del tiempo.

Constatar con dolor la decadencia del momento presente y cómo el tiempo corroe al ser humano como lo hace con las viejas casonas es la consecuencia inmediata de la acción destructora de las hormigas:

*Mariana se había quedado distraída observando cómo las hormigas levantaban pequeños montículos de tierra entre las juntas de los ladrillos. “Todas las mañanas las barro con la escoba, pero a la tarde ya han rehecho sus nidos. Son incansables. Todo Areguá está socavado por las hormigas. Se han adueñado de las viejas casas, cerradas años y años. Entre las hormigas y el tiempo terminarán por dejar el pueblo sin casas.” (HE, I)*

Adelina, de la familia rival –los Huertas Zárate–, comparte la misma visión:

*Las grandes hormigas proseguían su incansable e ininterrumpido ir y venir por entre las baldosas o subiendo por las paredes. Eran las mismas hormigas que desde cincuenta años atrás minaban la casa y que habían sido seguidas por las miradas de don Leonardo Manuel Huertas, de su mujer Casimira, su hermana Gervasia, su hijo Casimiro y ahora atraían las de su hija Adelina. (HU, V)*

La acción de las hormigas es un motivo dinámico; las manchas de humedad en las paredes y la herrumbre que impide cerrar los portones de hierro son motivos espaciales estáticos. Así se presenta la morada parroquial del padre Rosales:

*Tanto en su exterior como por dentro, la vivienda presentaba un triste aspecto de abandono. Las paredes despintadas, el revoque cayéndose a pedazos por todas partes, la humedad subiéndose por los rincones como planta trepadora. (B, I, 3)*

Lo mismo que es imposible echar marcha atrás en el tiempo, los signos de la humedad –goteras, revoque caído– no pueden ser borrados:

*(...) a pesar de tanta limpieza, todo seguía viejo y con aspecto de sucio. Por más que barriera meses y meses y pasase baldes de cal por las paredes no conseguiría rejuvenecer ese caserón lleno de goteras, sin revoque en grandes partes de los muros. (HE, XXIII)*

Y es que el abandono parece haberse apoderado de gran parte de la villa. Así lo sugieren distintas percepciones, como la del padre Esquivel ante la casa de los Villalba, cuando se fija en un pequeño espacio de tierra, “que en otro tiempo fue jardín”; y en la escalera de mármol “rota, sucia y desgastada” (HE, II).

Este abandono es la causa de las ventanas sin cristales y de la madera resquebrajada en puertas y postigos:

*Lo llevó a su dormitorio [Indalecio a Albino Fuentes]. Abrió los postigos de una de las ventanas para que entrase más luz. Éstas no tenían vidrios y las maderas estaban secas, resquebrajadas. (HE, VI)*

La comparación entre la ruina del presente con un pasado de esplendor es frecuente. El coronel Balbuena llega a Areguá y recuerda la casa donde una vez pasara sus vacaciones: dimensión fantasmagórica y espectral del Areguá que hace las veces de villa veraniega:

*Al salir a la plaza del mercado, apareció la casa de Gilberto. En la noche, que ocultaba sus grietas y dejadez, se destacaba engañosamente blanca, espaciosa, señorial, con sus columnas y su amplia galería, como un espectro de otras épocas, como un aparecido de cincuenta años atrás, cuando Areguá era un pueblo veraniego de moda y atraía a lo más selecto de la sociedad asunceña. (L, IV)*

La presencia de un pasado de mayor esplendor sólo aparece por las noches; a la luz del día lo que se aprecia es un presente de dejadez y decadencia. La misma casa de Gilberto se describe así en horas de la mañana:

*La casa en que vivía Gilberto era una construcción antigua, con galería en el frente y en la parte de atrás. Después de cruzar el portón y un pequeño espacio de tierra, que en otra época debió ser jardín, se subía a la galería del frente por una escalinata gastada y destruida por el tiempo. Por su pobreza y natural dejadez, Gilberto no había hecho nada para disminuir la decadencia y sordidez de aquella casa, con revoques que se desprendían de los muros, con ventanas que dejaban pasar el viento y las lluvias por sus postigos sin vidrios, y con puertas podridas que, por la humedad, no cerraban. (L, III)*

El espacio significa tiempo, lo que nos remite al cronotopo de Battín. Y como éste juega un papel protagónico en la conformación de los géneros, el cronotopo de las casas de la decadencia nos permite considerar a las novelas aragüenas de Gabriel Casaccia como novelas ‘elegíacas’.

## Develamiento traumático de la identidad

A pesar del deseo de los protagonistas de las tramas de ocultarse a sí mismos y a los demás su propia identidad, ésta termina por develarse e imponer de manera traumática su presencia.

Uno de los motivos espaciales que contribuyen a este proceso es el de la cama y la ventana: el personaje contempla a través de la ventana, tumbado en la cama de su dormitorio, un exterior que ocupa una posición elevada con respecto al lugar de observación. Este exterior es la noche estrellada.

*El padre Rosales había dejado la ventana abierta y la noche de fuera, la noche fresca del campo dormido, tan distinta de la noche calurosa y encerrada de su habitación, enmarcaba en el vano de la ventana su silencio estrellado. ¡Qué hondo silencio el de aquella noche y aquellos montes! (B, I, 18)*

La oposición espacial se asienta sobre dos noches, la de *afuera* y la de *dentro*. La ventana es la abertura que permite comunicar ambos ámbitos o polos espaciales. *Dentro*, el dormitorio se vive como un encierro, a causa del calor; por contraste, el *exterior*, el de la noche fresca, ha de invitar a la evasión. Otras contraposiciones abundan en la polaridad dentro/fuera: más allá de la

ventana, el campo está dormido, mientras que el padre Rosales, en el interior de su dormitorio, no puede conciliar el sueño; además, el silencio de afuera contrasta con el ruido de los pensamientos —más internos aún que el espacio del dormitorio—, ruido éste que, junto con el calor, impide el descanso.

El exterior se encuentra cargado de valoraciones positivas; el interior, de negativas. De ahí lo esperable de que acontezca un tránsito o la evasión.

En el espacio exterior y elevado, las estrellas están en relación inmediata con el silencio: “silencio estrellado”. Éste, además, es “hondo”: la hondura del espacio exterior, el de los montes y, sobre todo, el de la infinitud del cielo estrellado, refleja la interioridad del personaje.

De esta manera, el marco de la ventana es similar al marco de un espejo. El movimiento, de introspección, se produce hacia adentro y revela una intimidad afligida por la angustia y la tristeza:

*Muchos años hacía que el párroco no había sentido su corazón tan afligido por la angustia y la tristeza. (...) Areguá lo había enfermado de ese mal que era un pecado. Hasta antes de poner los pies allí fue más bien alegre y de espíritu juguetón. A los dos años de vivir en Areguá fue perdiendo aquel su temperamento, como fue sintiendo cada vez más la pesadez del clima. (B, I, 18)*

Unas líneas más abajo, se aclara el sentido exacto de esa angustia:

*“Tengo sesenta años. Cualquiera día de estos me da un ataque y me muero”, pensó. Creyó sentir una aguda punzada en el pecho, a la altura del corazón, y llevóse la mano a ese sitio. “Angina de pecho. Seguramente que moriré de angina de pecho... Y dicen que es un dolor espantoso, inaguantable”, murmuró. (B, I, 18)*

Es el temor a la muerte lo que angustia al padre Rosales. Pero su deseo —enunciado en otras ocasiones— de ser enterrado en su tierra natal de Arine, nos hace sospechar que, más allá de la muerte, el temor es otro. Porque si, por un lado, el silencio de la noche estrellada es fresco y calmo, por el otro, como reflejo de la hondura de la aflicción del personaje, revela la soledad profunda de éste. Una soledad que se confirma a continuación, cuando el padre Rosales toma conciencia de ella:

*Volvió a presentársele la posibilidad de su muerte repentina en la soledad de su mísera pieza, y luego tuvo la vívida sensación del peso asfixiante de la árida tierra del camposanto aregujeño sobre su cara y su cuerpo. Hasta llegó por un momento*

*a respirar con dificultad. Asaltóronle grandes deseos de levantarse del lecho y salir corriendo para huir de sí mismo, de su propia aflicción, o para que la muerte no lo sorprendiese allí solo, sin nadie al lado. Cada vez que por las noches, en la soledad de su cuarto, recordaba a Arine, simultáneamente, con ese recuerdo, se imaginaba sentir ese dolor agudo en el corazón. (B, I, 18)*

La relación que un poco más arriba hemos establecido entre la opresión del espacio de dentro –cerrado a pesar de la ventana abierta– y el deseo de evasión hacia fuera se aprecia claramente en este pasaje: la necesidad es de huir de sí mismo, de la propia aflicción, de la asfixia que predice el propio entierro. La angustia se encuentra estrechamente vinculada a la soledad, y en concreto al miedo de morir solo. Por eso la evasión –que no puede sino ser interna– se dirige a Galicia, a la casa natal de Arine que alberga la compañía de la familia. Esta casa es la materna, la que Bachelard hace habitar en el recuerdo por seres dominantes: el padre, la madre, la abuela, una sirvienta.

En este caso, el ser dominante es la figura materna. Desde su dormitorio evocado de adolescente, el padre Rosales escucha el trájín de su madre, que contrasta con el vacío de la pieza que, en Areguá, se encuentra al lado de su dormitorio.

El calor familiar no es una sensación térmica: el espacio del que se huye es agobiante por el calor subtropical: por eso, la ventana, en el ensueño, deja penetrar la frescura de la noche galaica. La madera del piso es material acogedor.

Todo está en orden: las manos de la madre adecentan la casa. El orden sugiere estabilidad, seguridad, pues hace de la morada un espacio domesticado, sometido al control y al cuidado femenino:

*Por dos veces en esa noche, el padre Rosales gozó de la ilusión de que no estaba en Areguá, sino en su pueblecito de Galicia. Se hallaba acostado en su lecho de adolescente, y por la ventana abierta penetraba la humedad de la noche galaica. En la pieza contigua, que era el comedor, oíase el leve resonar de las pisadas de su madre sobre el piso de madera. Aún no se había ido a acostar. Estaría ordenando las vajillas con esa nimiedad y pulcritud con que adecentaba la casa. (B, I, 18, 221)*

La evasión a través del recuerdo equivale a un retroceso en el tiempo. Pero retroceder en el tiempo no es posible. A lo que se vuelve, realmente, es a un espacio determinado:



*Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere “suspender” el vuelo del tiempo. (...) La memoria —¡cosa extraña!— no registra la duración concreta, la duración en el sentido bergsonian. No se puede revivir las duraciones abolidas.<sup>35</sup>*

El espacio al que se vuelve fue real. No lo es ese deseo de “suspender el vuelo del tiempo”. El único retorno posible es el que acontece en la intimidad humana, precisamente el ámbito en el que el tiempo se ha comprimido en espacios estables. De ahí el paréntesis de la siguiente cita, el cual distingue entre una realidad exterior sometida al transcurrir inexorable del tiempo y una realidad interior ajena al mismo:

*Todo estaba allí igual, invariable, como cuando él era un adolescente. Su madre, la casa, la alcoba, los muebles, los caminos, los casales. Y en medio de tantas cosas incólumes al tiempo solo él había ido cambiando y envejeciendo. (El padre Rosales no podía pensar en Arine y en sus recuerdos familiares, sino como los había dejado al venirse al Paraguay, sin ocurrírsele que el tiempo tampoco se había detenido para ellos y que podían estar más cambiados y envejecidos que él. Para él todo aquel mundo querido y familiar seguía tal cual lo dejó). (B, I, 18)*

En este aspecto el padre Rosales se iguala a los demás personajes de las novelas de Casaccia. El intento de evadir el tiempo queda reducido al limitado ámbito de la interioridad. Si la intimidad puede saltar los abismos del tiempo, la realidad es temporal de modo necesario.

No se puede huir de sí mismo. La acción que se pretende es imposible: a su formulación interior sólo puede seguirle la inacción, el abandono. A fin de cuentas, la postura que mantiene el padre Rosales en la situación descrita es la de la inmovilidad —la horizontal—, tendido sobre la cama.

El desenlace necesario de los personajes casaccianos acaba concretándose en el espacio carcelario o en la tumba.

<sup>35</sup> BACHELARD, Gastón: *Poética del espacio*. F.C.E., Madrid, 2000, p. 38.

## La cárcel o la tumba

Este espacio final, cargado de valoraciones negativas, es la consecuencia final del viaje centrípeto postulado por Aínsa y consecuencia del desajuste de una identidad que se adivina escindida. En el principio de estas páginas he recordado esta noción. Pues bien, al viaje centrípeto postulado por Aínsa le suceden en ocasiones formas de posesión del contorno “cuya nota común es una integración traumática del hombre americano en su contexto cultural”.<sup>36</sup> Y es que, con frecuencia, a éste le suceden modalidades de posesión del contorno que pueden ser valoradas de esta forma:

- a) la terratenencia o mecanismos de poder dictatorial, que dan “la impresión de orden y seguridad, garantizada por sus titulares”;
- b) el orden anacrónico “identificado con los esquemas caducos de familias patriarcales refugiadas en grandes caserones”;
- c) los pueblos arquetipos, “‘islas’ donde se supone supervive una vida arcádica y primitiva identificada con la Edad de Oro o el Paraíso perdido”.<sup>37</sup>

Aínsa incluye *La babosa* dentro de la modalidad del pueblo-isla; pero aquél que ha cambiado sus rasgos definitorios por los de un infierno: “El esquema de Areguá (...) invierte el modelo arquetípico de la posesión ensalzada del espacio americano y de la identidad autárquica generada gracias a su idealización”.<sup>38</sup>

Sin embargo, pienso que en la villa veraniega conviven las tres modalidades. De hecho, hay tres momentos que se suceden y acaban superponiéndose en Areguá:

- a) aquél en el que las familias liberales de Asunción toman posesión de Areguá y edifican ahí sus caserones;
- b) el momento que la memoria de los descendientes de estas familias identifica con una especie de edad dorada o ‘paraíso’;

<sup>36</sup> AÍNSA: *Identidad cultural...*, p. 413.

<sup>37</sup> Ídem.

<sup>38</sup> Alicia Llanera insiste: “Mucho se ha escrito sobre la responsabilidad de los cronistas en el planisferio original del continente, sobre la fundación y el trazado del imaginario cultural que inspiran los escritores coloniales, y sobre los aspectos problemáticos que se inauguran desde entonces en la definición de la identidad y en el ejercicio de la escritura. Por una parte, la intensa idealización de América que desprendieron aquellos textos (El Dorado, el Paraíso), más tarde perpetuada y celebrada en la literatura romántica, aunque con objetivos bien distintos, y por otra, la demonización de ese mismo espacio como escenario natural de la barbarie” LLARENA, Alicia: *Espacio y literatura en Hispanoamérica*. En: NAVASCUÉS, Javier de (ed.): *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Iberoamericana, Madrid, 2002, p. 45).

- 
- c) aquél en el que la memoria es, precisamente, ejercida sobre la base del sustento que le suministra el orden anacrónico refugiado en los caserones; orden que se concreta en elementos espaciales, de los que los muebles son un claro ejemplo.

La pervivencia del pasado contribuye a que el espacio-isla, aquél que en la literatura anterior a Casaccia aparecía como idealizado, sea percibido como una cárcel y, por último, como un infierno.